



**Universität
Zürich** ^{UZH}

«sola admiratio quaeritur» –
Das Staunen in der Dichtung der italienischen Renaissance

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Andrea Elmer

Angenommen im Frühjahrssemester 2019
auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus
Prof. Dr. Johannes Bartuschat (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
Prof. Dr. Steffen Schneider

Zürich, 2021

Inhalt

Einleitung.....	1
Anmerkung zu den Übersetzungen	12
1 <i>Meraviglia</i> und <i>admiratio</i> in den <i>Stanze</i> und den <i>Silvae</i> Angelo Polizianos	13
1.1 Biografische Notizen.....	13
1.2 Kontext der Forschung.....	14
1.3 Die <i>Stanze</i>	16
1.4 Die <i>Silvae</i>	22
1.4.1 Einleitende Bemerkungen	22
1.4.2 Das Genre der <i>Silva</i>	24
1.4.3 Von Orpheus zu Achill, Homer, Vergil, Poliziano	25
1.4.4 Der Dichter als erstaunlicher Mythos.....	30
1.4.4.1 Vergil	30
1.4.4.2 Homer	33
1.4.4.3 Konklusionen zu den Darstellungen Vergils und Homers	39
1.4.5 Dichtung als Ursprung der Zivilisation.....	40
1.5 Konklusion	44
2 Giovanni Pontanos Poetik der <i>admiratio</i>	45
2.1 Biographische Notizen	45
2.2 <i>Actius</i>	46
2.2.1 Ein prophetischer Traum.....	46
2.2.2 Kunstfertigkeit und sinnliches Erstauntsein	49
2.2.3 Dichtung und Geschichte: Ausdruck der Fantasie	51
2.2.4 Dichtung und Rhetorik: Gut und angemessen zur Bewunderung sprechen	54
2.3 Pontanos literarisches Werk.....	56
2.3.1 <i>Lepidina</i>	56
2.3.2 <i>De hortis Hesperidum</i>	66
2.4 Konklusion	78
3 Francesco Colonnas Traumwelt: Die <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>.....	81
3.1 Historische Notizen.....	81
3.2 Kontext der Forschung.....	83
3.3 Begriffe.....	87
3.4 Das Staunen als visuelle Wahrnehmung.....	89
3.4.1 Die Kapitelzusammenfassungen	93
3.4.1.1 1. Teil (I–X).....	93
3.4.1.2 2. Teil (XI–XXIV)	94
3.4.1.3 3. Teil (XXV–XXXVIII).....	94
3.4.2 Die Traumreise.....	94
3.4.2.1 1. Teil	94

3.4.2.2	2. Teil.....	98
3.4.2.3	3. Teil.....	102
3.5	Literatur als <i>arché techné</i>	103
3.6	<i>Stupore</i> und <i>admiratione</i>	105
3.7	Konklusion.....	108
4	Das Staunen über Vergils Dichtkunst: Marco Girolamo Vida	110
4.1	Historische Notizen und Rezeptionsgeschichte.....	110
4.2	<i>De arte poetica</i>	112
4.2.1	Die Initiation des Schülers.....	113
4.2.2	Inspiration, Invention und Komposition.....	116
4.2.3	Die sprachliche Ausgestaltung des Textes.....	120
4.3	Exkurs: Prometheus und die Zivilisierung des Menschen durch das Staunen.....	123
4.4	Überraschung und Staunen in der Literatur: <i>Scaccia Ludus</i>	124
4.4.1	Exkurs: Das lebendige Schachspiel der <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	128
4.5	Konklusion.....	129
5	Girolamo Fracastoro: <i>Admiratio</i> und die Idee des Schönen	131
5.1	Einleitung.....	131
5.2	<i>Naugerius sive De poetica dialogus</i>	132
5.2.1	Die Dichtung.....	132
5.2.2	Der Dichter.....	136
5.3	<i>Syphilis sive De morbo gallico</i>	137
5.4	Konklusion.....	143
6	Francesco Patrizi: Poetik und Psychologie des Staunens	145
6.1	Biographische Notizen und Rezeptionsgeschichte.....	145
6.2	Patrizi zwischen Aristoteles und Platon.....	148
6.3	Der Aufbau von <i>Della Poetica</i>	150
6.4	Die <i>Deca ammirabile</i>	152
6.4.1	Der Dichter als <i>facitore del mirabile und mirabile facitore</i>	154
6.4.2	Der Ursprung der Poesie.....	156
6.4.3	Das Wunderbare der Dichtung.....	157
6.4.4	Der staunende Rezipient.....	161
6.4.5	Ausblick.....	165
6.5	<i>L'Eridano</i>	166
6.6	Exkurs: Patrizi und der Manierismus.....	171
6.7	Konklusion.....	172
7	Poetik der <i>meraviglia</i> in den Werken Giambattista Marinos	175
7.1	Einleitung.....	175
7.2	<i>Dicerie sacre</i>	180
7.3	<i>La Galeria</i>	187
7.4	<i>Adone</i>	199
7.4.1	Die narrative Struktur.....	200
7.4.2	Die Liebe.....	206

7.4.3 Die Kunst.....	216
7.5 Konklusion	222
8 Ausblick.....	224
8.1 Renaissance.....	225
8.2 Dichtung.....	226
8.3 Inspiration	226
8.4 Kreativität	227
8.5 Innovation	227
8.6 Natur und Kunst.....	228
8.7 Bild und Sprache	228
8.8 Psychologie.....	229
8.9 Zum Schluss	229
9 Bibliographie.....	231
9.1 Primärliteratur.....	231
9.1.1 Antike Autoren	231
9.1.2 Autoren des Humanismus und der Renaissance.....	232
9.2 Sekundärliteratur.....	235
Dank	243

Einleitung

Die vorliegende Arbeit verortet sich im Kontext eines wachsenden wissenschaftlichen Interesses am Phänomen des Staunens. Insbesondere die Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie sowie die Wissenschaftsgeschichte¹ setzen sich seit einigen Jahrzehnten intensiv mit dem Staunen auseinander und versuchen, die Eigenschaften, den spezifischen Ort und die Funktionsweise des Staunens zu ergründen. Mit Stefan Matuscheks ideengeschichtlichem Panorama,² in dem europäische Texte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert untersucht werden, rückt neben der Philosophie auch die Theorie der Dichtung ins Blickfeld der Erforschung des Staunens. Matuschek schliesst aus seinen Analysen, dass das Staunen einen Grundaffekt des Poetischen darstellt, wobei er im Staunen neben dem emotionalen auch einen erkenntnistheoretischen Impuls – begründet durch Platon und Aristoteles, die das Staunen als Ursprung der Philosophie definieren – am Werk sieht. Ähnlich, wenn auch in einem ganz anderen Kontext,³ definiert Lorraine Daston das Staunen als «*kognitive Leidenschaft*», als Phänomen also, das die Grenzen zwischen «Vernunft und Leidenschaft» überwindet und dadurch «den Bruch einer Kategorie oder die Überschreitung einer Grenze» darstellt.⁴

Obwohl Matuschek die zentrale Bedeutung des Staunens für die europäische Literaturgeschichte hervorgehoben hat, gibt es bisher kaum umfassende literaturhistorische Betrachtungen,⁵ die diesen Befund bestätigen könnten. Dies mag dadurch begründet sein, dass das Staunen als Kategorie schwer zu bestimmen ist; ebenso könnte es daran liegen, dass die konzeptuellen und philosophischen Betrachtungen das Staunen in ein zu enges, meist binär⁶ gedachtes Korsett zwingen. Eine Vertiefung von Matuscheks Erkenntnissen muss demzufolge von den poetologischen und poetischen Texten ausgehen und in diesen die jeweilige Konstellation des Staunens – und jene rund um das Staunen – erforschen. Meine These ist es, dass dieses Vorgehen nicht nur ein differenzierteres Bild der poetologischen Bedeutung des Staunens zutage fördern, sondern die Wichtigkeit des Staunens in der Literaturgeschichte – insbesondere in jener der italienischen Renaissance – noch viel klarer zum Ausdruck bringen wird. Es wird sich zudem zeigen, dass sich die Perspektive auf das Staunen ausserordentlich gut eignet, um einen in der Forschung bisher kaum beachteten literarischen und literaturtheoretischen Strang zu erkennen, der – wie das Staunen – Gattungs-, Stil- und Sprachgrenzen spielerisch überwindet und in diesem Experimentieren das ganzheitliche Wesen der Dichtung ausserhalb klassisch normativer Kategorien ergründet.

¹ Siehe dazu beispielsweise GUY GODIN, *La notion d'admiration*, in: Laval théologique et philosophique 17 (1961), S. 35–75; ALBERT VON SCHIRNDING, *Am Anfang war das Staunen. Über den Ursprung der Philosophie bei den Griechen*, München 1978; JEANNE HERSCH, *Das philosophische Staunen. Einblicke in die Geschichte des Denkens*, Zürich 1981; LORRAINE DASTON, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2001; WOLFGANG JANKE, *Plato. Antike Theologien des Staunens*, Würzburg 2007; MICHAEL EDWARDS, *De l'émerveillement*, Paris 2008. Diese Liste beansprucht keine Vollständigkeit, sondern dient der Veranschaulichung und als Inspiration für weiterführende Lektüren.

² STEFAN MATUSCHEK, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.

³ Einem wissenschaftshistorischen Kontext.

⁴ LORRAINE DASTON, *Die kognitiven Leidenschaften: Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit*, in: DASTON, *Wunder, Beweise und Tatsachen*, S. 77. Das wachsende Interesse am Staunen sowie die Frage nach dessen Rolle und Bedeutung für die europäische Literatur(-theorie) liegen dem Forschungsprojekt *Ästhetik und Poetik des Staunens* zugrunde, das von 2014 bis 2018 mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds an den Universitäten Zürich und Basel durchgeführt wurde. Die vorliegende Arbeit entstand als Teil dieses Forschungsprojektes.

⁵ Matuscheks Studie selbst ist ideengeschichtlich motiviert, das heisst, es geht mehr um einzelne Begriffe und Konzepte, die Matuschek aus einschlägigen Stellen eruiert und zueinander in Verbindung setzt. Die einzelnen Autoren und ihre Werke werden nicht vertieft analysiert.

⁶ Aristotelisch vs. platonisch, kognitiv vs. affektiv, religiös vs. ästhetisch, rhetorisch vs. poetisch – um nur einige Kategorisierungen zu nennen.

Um eine vertiefte Analyse der jeweiligen Autoren vorlegen zu können, beschränke ich mich auf sieben Autoren aus dem Zeitraum von 1490 bis 1630. Bevor ich diese näher vorstelle, sollen die folgenden Zeilen in die damalige Zeit und Literatur einführen:

Schon bei Cicero und Quintilian wird das Staunen als notwendiger Bestandteil der Erzählung und der Beredsamkeit gefasst:

[...] *suavis autem narratio est quae habet admirationes* [...]⁷

„nam eloquentiam, quae admirationem non habet, nullam iudico.“⁸

Terminologisch bedeutet *admiratio* sowohl „Bewunderung“ wie auch „Verwunderung, Staunen“,⁹ in der Rhetorik meint es als rhetorische Figur 1. eine Äußerung des Erstaunens und der Verwunderung oder 2. den Zweck einer Rede, das Publikum zu erstaunen oder zur Bewunderung aufzurufen.¹⁰ Während die *admiratio* in der Antike wie auch im Mittelalter – dort insbesondere als Teil der *ars praedicandi* – fester Bestandteil rhetorischer Erläuterungen bleibt, beginnt sie sich im Humanismus und in der Renaissance als «Kategorie der Dichtkunst» zu etablieren.¹¹ Als solche nimmt sie bald auf allen poetologischen Ebenen eine zentrale Rolle ein: Sie dient auf produktionsästhetischer Ebene als Richtstab, an dem die Objekte und Mittel der *inventio*, *dispositio* und *elocutio* ausgerichtet werden. Auf wirkungsästhetischer Ebene definiert die *admiratio* die gewünschte Zuhörer- bzw. Leserwirkung. Insbesondere konstituiert sich die *admiratio* an der Schnittstelle von Kognition, Emotion und Sinneserfahrung, ohne einer bestimmten Art der Wahrnehmung eindeutig zugeordnet werden zu können. Damit berührt sie den Kern der Dichtung, die sich ebenfalls dadurch auszeichnet, verschiedene Wissens- und Wahrnehmungsformen einzuschliessen, ohne auf eine dieser Formen reduziert oder als Summe ihrer Teile betrachtet werden zu können.

Gemeinhin wird die Entwicklung der *admiratio* vom rhetorischen zum poetologischen Begriff an die Wiederentdeckung der aristotelischen *Poetik* gekoppelt.¹² Die *Poetik* des Aristoteles ist auf die Nachahmung und die Handlung fokussiert, wobei der Handlung die Prinzipien der Einheit, der Notwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit zugrunde liegen. Staunen stellt sich dann ein, wenn die dargestellten «Ereignisse wider

⁷ MARCUS TULLIUS CICERO, *Partitiones oratoriae*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Karl Bayer, 9, 32: «Angenehm nämlich ist eine Erzählung, die Anlaß zum Erstaunen gibt [...]» Zitat und Übersetzung stammen aus dem Artikel zum Lemma «Admiratio» in GERT UEDING (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, S. 108.

⁸ MARCUS FABIVS QUINTILIANUS, *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 1975, Bd. 2, VIII, 3, 6: «Denn eine Beredsamkeit, die keine Bewunderung weckt, ist meines Erachtens gar keine.» Alle Zitate Quintilians werden in der Folge mit *Inst. Orat.* wiedergegeben. Quintilian zitiert Cicero an dieser Stelle.

⁹ Lat. *admīrātio*: a die Bewunderung, das Anstaunen, das hohe Interesse an etw., b die Verwunderung, das Staunen. Siehe *Der neue Georges. Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch – Deutsch*, ausgearbeitet von Karl-Ernst Georges, Hannover/Leipzig 2013.

¹⁰ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, S. 108.

¹¹ Ebd.

¹² So im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, S. 108. Die *Poetik* des Aristoteles wurde bereits im Mittelalter übersetzt: 1256 von Hermannus Alemannus ins Lateinische, basierend auf einer arabischen Version von Averroës und scholastisch adaptiert; 1278 von William of Moerbeke ebenfalls ins Lateinische von einer griechischen Quelle aus. Mussato und Petrarca kannten die Übersetzung von Moerbeke. Im späten 15. Jahrhundert erlangte eine Gruppe von Humanisten, darunter Ermolao Barbaro und Angelo Poliziano, Kenntnis einer griechischen Version des aristotelischen Textes. 1498 folgte – sehr wahrscheinlich basierend auf dieser wiederentdeckten griechischen Version – die Übersetzung ins Lateinische von Giorgio Valla sowie 1508 eine Edition des griechischen Textes bei Aldus Manutius. Die „fruchtbare“ Phase der *Poetik*-Rezeption setzte mit der lateinischen Übersetzung von Alessandro de' Pazzi 1536 ein. Siehe dazu JORGE LEDO, *Some Remarks on Renaissance Mythophilia. The Medical Poetics of Wonder: Girolamo Fracastoro and His Thought World*, in: *Análisis 4* (2017), S. 174; ebenso BRIGITTE KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin / New York 2006, S. 1–2. Für eine ausführliche Auflistung aller Kommentare und Übersetzungen der aristotelischen *Poetik* siehe auch DANILO AGUZZI-BARBAGLI, *Humanism and Poetics*, in: ALBERT RABIL (Hg.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, Bd. 3, Philadelphia 1988, S. 111.

Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig sind»¹³ oder wenn – wie im Epos möglich – das Wunderbare in das Erzählte Einzug hält.¹⁴ Die von Aristoteles favorisierten Genres sind jene der Tragödie und des Epos, wobei beide den Zweck verfolgen, eine kathartische Wirkung in den Zuschauern und Zuhörern herbeizuführen.¹⁵ Neben der Rolle des Staunens im epischen und tragischen Plot formuliert Aristoteles in seiner *Rhetorik* die Zusammengehörigkeit von Lernen und Staunen sowie die Grundlage des erstaunlichen Stils.¹⁶ Letzterer gründet in der «Abweichung vom Gewöhnlichen», was sich zum einen in der Wortwahl, zum anderen in den Stilmitteln niederschlägt.¹⁷ Weder in der aristotelischen *Poetik* noch in der *Rhetorik* ist das Staunen ein eigenständiges ästhetisches Ziel; stets bleibt es als Mittel des kathartischen bzw. des rhetorischen Zwecks eingebunden.

In der Folge der kommentierten lateinischen Ausgabe von Francesco Robortello¹⁸ (*In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, 1548) und der italienischen Übersetzung von Bernardo Segni (*Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*, 1549) sind zahlreiche aristotelische Poetiken entstanden,¹⁹ in denen die Möglichkeiten und Grenzen des Wunderbaren und des Staunens ausführlich diskutiert werden. Dabei nimmt unter anderem Robortello eine Verschiebung der Stellung des Staunens vor, wenn er es auf eine Ebene mit den kathartischen Effekten hebt:

pulcherrimae fint fabulae, quia habent *to thaumason*, *to phoberôn*, *to eleeinôn*, quae tria habent simul maximam vim ad movendos auditorum animos.²⁰

Im gleichen Zug beginnen Autoren wie Castelvetro und Alessandro Piccolomini das «ästhetische Vergnügen» und den Kunstcharakter gegenüber der Erkenntnis zu betonen, behalten aber die Forderung bei, die «Fülle der überraschenden Ereignisse und Handlungen» müsse sich – so im Falle Castelvetros – an Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit orientieren und – im Falle Piccolominis – der Sittlichkeit dienen.²¹

On constate ainsi que les poéticiens tendent effectivement, que ce soit à des fins hédonistes ou à des fins d'utilité, à amplifier le merveilleux tel qu'il est posé par la *Poétique* aristotélicienne, le mettant en passe de devenir, moyennant tout un parcours sémantique, la principale qualité de la littérature.²²

Trotz dieser Neugewichtung des Staunens bleiben die normativen Vorgaben der aristotelischen *Poetik*, insbesondere auch jene in Bezug auf die Tragödie und das Epos, als Eckpfeiler bestehen.

¹³ ARISTOTELES, *Die Poetik*, Griechisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2012, 1452a. Die Zitate der aristotelischen *Poetik* werden in der Folge mit *Poet.* wiedergegeben.

¹⁴ *Poet.*, 1460a.

¹⁵ *Poet.*, 1462b.

¹⁶ ARISTOTELES, *Rhetorik*, übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger, Stuttgart 2012, 1371a–b, 1404b. Die Zitate der aristotelischen *Rhetorik* werden in der Folge mit *Rhet.* wiedergegeben.

¹⁷ Aristoteles bevorzugt die Metapher, die Antithese und die Anschaulichkeit, wobei Letztere weniger der Abweichung vom Gewöhnlichen und mehr der unmittelbaren Erkenntnismöglichkeit dient. Siehe *Rhet.*, 1410b.

¹⁸ Robortello war auch Herausgeber und Übersetzer der Schrift *Über das Erhabene* von Pseudo-Longin sowie Lehrer von Patrizi.

¹⁹ HEINRICH F. PLETT, *Renaissance-Poetik. Zwischen Imitation und Innovation*, in: DERS. (Hg.), *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, Berlin / Boston 2011, S. 10.

²⁰ FRANCESCO ROBOTELLO, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisonem inscribitur*, Florenz 1548 (= *Poetiken des Cinquecento*, eine Nachdruckreihe, München 1968), S. 100: «Am schönsten sind jene Erzählungen, die Staunen, Furcht und Jammer hervorrufen, wobei alle drei zusammen die höchste Kraft haben, die Seelen der Zuhörer zu bewegen.» (Übersetzung A.E.) Zitiert aus: TERESA CHEVROLET, *L'idée de la fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genf 2007, S. 609, Fn. 82.

²¹ GERHART SCHRÖDER, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein 1985, S. 70–71. Castelvetro steht als Vertreter des hedonistischen, Piccolomini des moralistischen Lagers. Zur Zweiteilung in die genannten Lager siehe KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles*, S. 4.

²² CHEVROLET, *L'idée de la fable*, S. 612.

Interessanterweise wird das Staunen bereits ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einer Reihe von Texten diskutiert, die sich nicht auf die aristotelische *Poetik* beziehen, sondern dem aristotelischen Regelwerk diametral gegenüberstehen: Sie betonen die künstlerische Freiheit der Dichter, fordern eine formale und inhaltliche Neuartigkeit der Dichtung und sehen die Genres als vielfältige und dynamische Gebilde. Das poetische Staunen, das sie thematisieren, entsteht ausserhalb eines normativen Gerüsts – die Verbindungen der *meraviglia* zum *credibile* und *verosimile*, wie sie die Aristoteliker weiterhin verteidigen, sind in diesem Verständnis der Dichtung obsolet.

Da die Texte dieser zweiten Gruppe das Staunen als unabhängiges Merkmal der Dichtung verstehen, sind sie für die Frage nach dem Staunen in der Dichtung der Renaissance von vorrangiger Bedeutung. Konkret handelt es sich um Texte von sieben Autoren – Angelo Poliziano, Giovanni Pontano, Francesco Colonna, Girolamo Vida, Girolamo Fracastoro, Francesco Patrizi und Giambattista Marino –, die in den Jahren 1490–1630 entstanden und teils in Latein, teils in der Volkssprache verfasst sind. Entsprechend den Kriterien der Freiheit, Offenheit und Neuartigkeit, die die Autoren postulieren, sind die untersuchten Texte nur bedingt den drei Epochen, die diesen Zeitraum massgeblich bestimmt haben, zuzuordnen. Folgende Merkmale teilen sie mit diesen: Der Humanismus schreibt dem Mensch und dem (poetischen) Wort einen neuen und vor allem höheren Stellenwert zu. Die Renaissance schöpft den Wert der Dichtung aus dem Studium und der Bewunderung der antiken Autoren – wobei nicht nur stilistische Vorgaben, sondern auch die Wirkung der *admiratio* von der alten in die neue Zeit übertragen werden soll. Zuletzt ist auch der Barock tangiert, der auf sprachliche und inhaltliche Transformationsprozesse – die Metapher und die Metamorphose – ein besonderes Augenmerk richtet. Grundlegend für den gesamten Zeitraum und insbesondere für die untersuchten Autoren ist die Frage nach der Definition und der Legitimation der Dichtung, zum einen gegenüber anderen Gattungen wie der Rhetorik oder der Geschichtsschreibung, zum anderen als unabhängige Kunstgattung, die für sich selbst und nicht im Dienst eines „höheren“ Zweckes – wie Moral oder Religion – steht. Die untersuchten Texte sind allesamt Teil dieser „Emanzipation“ der Dichtung.

Neben der zentralen Rolle des Staunens gibt es enge Verbindungen zu einer ganzen Reihe von Themen, die bereits in (vor-)humanistischer Zeit diskutiert werden. Albertino Mussato konzipiert die Dichtung als Theologie²³ und als Philosophie²⁴: Dichtung ist inspiriert von Gott, die poetische Sprache ist göttlich.²⁵ Die antiken Mythen definiert Mussato in Korrespondenz zur Genesis und deutet sie als Allegorien christlicher Inhalte. Der biblischen Sprache spricht er poetische Eigenschaften zu: Fiktion, Versform und die Verwendung verschiedener Genres.

Dicitur Hebrei populi dux inclitus altum
Versibus exametris conciliasse Deum.
Edidit heroica sua Iob lamenta camena,
Assit Ieronimo si modo uera fides,
Placuitque Deum metrico Psalmista canore,
(Extat in Hebreis litera certa notis)
Sanctaque figmentis Salomonis cantica tantis,
Si bene dispicias, tota poesis erit.

²³ ALBERTINO MUSSATO, *Epistola VII*, in: DERS., *Écérinide. Épîtres métriques sue la poésie. Sonje*, édition critique, traduction et présentation par Jean-Frédéric Chevalier, Paris 2000, S. 39, Vv. 21–22: «Illa igitur nobis stat contemplanda poesis, / Altera que quondam theologia fuit. (Diese Dichtung bietet sich also unserer Betrachtung an, / sie, die einst eine zweite Theologie war.)» Siehe dazu ebenfalls AUGUST BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 71.

²⁴ MUSSATO, *Epistola IV*, S. 37, Vv. 67–68: «Hi ratione carent quibus est inuisa poesis, / Altera que quondam philosophia fuit. (Jene sind ohne Verstand, die feindlich gestimmt sind gegenüber der Dichtung, / sie, die einst eine zweite Philosophie war.)»

²⁵ CONCETTA CARESTIA GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*, London / Toronto 1981, S. 81.

Inuenere sacri quondam figmenta poete,
 Alliciant animos mistica uerba bonos,
 Quos magis attentos facit admiranda poesis,
 Cum secus intendit quam sua uerba sonent.²⁶

Die «admiranda poesis» beinhaltet wunderbare Inhalte in allegorischer Ausdrucksweise. Durch Wunder und Staunen wird die Aufmerksamkeit der Leser erhöht, zudem lassen die erzählten fiktiven Inhalte höhere Wahrheiten erahnen. Damit ist die Dichtung die höchste Form der Philosophie – nicht in einem logisch-scholastischen Sinne, sondern als poetischer Ausdruck der Weisheit und der Wahrheit.²⁷ Das zentrale Charakteristikum der dichterischen Sprache ist – neben ihrer fiktiven und allegorischen Natur – die Versform: Die harmonisch-musikalische Komposition ist ein Abbild der göttlichen Harmonie und macht die Dichtung zum «mediator between the divine and the human».²⁸

Die genannten Argumente hat Mussato angeführt, um die Dichtung gegen philosophische²⁹ und scholastische Kritik zu verteidigen.³⁰ Sehen die Angreifer die Wahrheit und die Moral durch den fiktiven Gehalt der Dichtung in Gefahr, begreift Mussato die dichterische Sprache als Ausdruck göttlicher Wahrheit. Damit findet eine Neubewertung der Dichtung statt, die für den Humanismus und die Renaissance – insbesondere auch für die in dieser Arbeit untersuchten Autoren – von grundlegender Bedeutung ist. Letztere nehmen den göttlichen Charakter der Dichtung, die spezifisch poetische Erkenntnisleistung sowie die Aufwertung der dichterischen Ausdrucksweise in ihre Konzeption der Dichtung auf. Im Gegensatz zu Mussato aber, der die «admiranda poesia» in Verbindung zur christlichen Religion definiert, lösen spätere Autoren wie Angelo Poliziano und Giovanni Pontano die Dichtung weitgehend aus dem christlichen Kontext heraus. Sie tun dies, indem sie ihren Fokus weg vom Gehalt der Dichtung hin auf deren spezifische Beschaffenheit und Funktionsweise lenken. Von diesem veränderten Blick zeugt insbesondere die neue Leseweise der Allegorie und der Metapher: Sind diese im Rahmen einer ‚theologischen Poetik‘ nur als Zugang zu einem tieferliegenden Sinn interessant, rücken im Zuge ‚ästhetischer Poetiken‘ die Funktionsweise und Wirkung bildlicher und fiktiver Sprache sowie die Kreativität des Dichters in der Herstellung von Ähnlichkeitsbezügen in den Vordergrund.³¹ Entsprechend richtet sich das Staunen bei mittelalterlichen und (vor-)

²⁶ MUSSATO, *Epistola VII*, S. 39, Vv. 23–34: «Man sagt, dass der gefeierte Führer des hebräischen Volkes sich / mit seinen Hexametern die Gunst Gottes erworben habe. / Hiob hat seine Wehklagen in einem heroischen Rhythmus hervorgebracht, / wenn man Hieronymus glaubt, der mitgeholfen hat, / und der Psalmist hat Gott mit einem dichterischen Gesang angefleht. / (Es bleibt davon eine sichere Spur in den hebräischen Texten.) / Und die heiligen Gesänge von Salomon mit so vielen Gestalten, / wenn du gut hinschaust, siehst du, dass alles Dichtung ist. / Die heiligen Dichter erfinden Bilder, / die geheimnisvollen Worte locken gute Seelen an, / die bewunderungswürdige Dichtung macht diese noch aufmerksamer, / weil sie sich auf etwas anderes richtet, als das, was ihre Worte ertönen lassen.» (Übersetzung A.E.) // Siehe dazu ebenfalls GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 82.

²⁷ GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 83: «For Mussato, poetry and the poetical images are a kind of revelation expressed in a fictional form escaping logical coherence.»

²⁸ Ebd., S. 84–86.

²⁹ Platon verbannt die Dichtung aus seinem Staat – mit einem erkenntnistheoretischen und mit einem ethischen Argument: Die Dichtung sei als Abbildung der Welt nur eine Nachahmung zweiten Grades der Ideen und damit zu weit von diesen entfernt. Zudem «fördert [sie] die schlechten Triebe im Menschen und untergräbt die Moral». Siehe BUCK, *Italienische Dichtungslehren*, S. 67.

³⁰ RONALD G. WITT, *Coluccio Salutati and the Conception of the Poeta Theologus in the Fourteenth Century*, in: *Renaissance Quarterly* 30 (1977), S. 540.

³¹ Vgl. dazu RAINER STILLERS, „Mit einem Füllhorn voller Erfindungen geht die Dichtung stets einher“. *Anthropologische Poetik und Bildlichkeit bei Giovanni Boccaccio*, in: JÖRG SCHÖNERT und ULRIKE ZEUCH (Hgg.), *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2004, S. 132–133. In der Nachfolge von Mussato leistet Petrarca und stärker noch Boccaccio einen Beitrag zur „Anthropologisierung“ der Poetik. Die Dichtung dient nicht als Sprachrohr Gottes, sondern entspringt der Imaginationsleistung des Dichters. Dabei weist Boccaccio darauf hin, dass die von Dichtern geschaffenen Mythen «keine christlich-religiöse Inhalte ausdrücken», sondern «vielmehr dazu [dienen], naturphilosophische, moralische oder historische Erkenntnisse zu vermitteln» (ebd., S. 144). Da Boccaccio sich damit in gewissem Masse auch der „göttlichen“ Natur der Dichtung entledigt, führe ich ihn nicht direkt als Vorläufer der in dieser Arbeit

humanistischen Dichtern auf den dargestellten Inhalt und dessen Bedeutung, während spätere Autoren wie Giovanni Pontano die Fähigkeit, Staunen zu erzeugen, einzig und allein auf die Dichtung beziehen. Als Veranschaulichung dienen die folgenden zwei Stellen: die erste von Giovanni Boccaccio über die Gorgonen im neunten Gesang der *Comedia*, die zweite aus dem *Actius* von Giovanni Pontano:

I crini esser convertiti in serpenti niuna altra cosa vuole se non mostrare le sustanzie temporali, le quali per li capelli si dimostrano, convertirsi in amare e mordaci sollicitudini di coloro che l'hanno, per ciò che temono or di questa e or di quella cosa etc. Che esse convertissono in sassi coloro li quali le riguardavano credo essere stato detto per ciò che tanta e sì grande era la lor bellezza che, come da alcuno veduta era, così diventava stupido e attonito e quasi mutolo e immobile per maraviglia, non altrimenti che sasseo divenuto fosse.³²

Nam, te obsecro per Musas ipsas perque tantopere a nostro cultam Sene Uraniam, quid nisi admiratio, quid, inquam, nisi una et sola admiratio quaeritur ex magnificis illis et maxime numerosis verbis dictisque [...]³³

Das Göttliche der Dichtung ist für die Autoren des späten 15. Jahrhunderts nicht mehr der (christliche) Gehalt, sondern die Entstehung und Beschaffenheit der künstlerischen Poiesis (Schöpfung) – entsprechend ist der Dichter nicht mehr „nur“ *theologus*, sondern *creator*. Erst durch diese Loslösung von der Religion und das Ummünzen des Göttlichen auf die Dichtung wird das Staunen zur Definition des spezifisch Poetischen herangezogen.

Entsprechend finden sich die von Mussato genannten Eigenschaften der Dichtung beispielsweise bei Angelo Poliziano unter neuen Vorzeichen wieder. Die mythischen Gesänge sind keine Allegorien eines biblischen Inhalts, sondern stellen den Ursprung der Menschheit dar. Aus ihnen sind die Religion, die Zivilisation und die Wissenschaft hervorgegangen. Erstaunlich ist damit in erster Linie die Wirkkraft der Dichtung, die oft mit folgendem Bild veranschaulicht wird: Der dichterische Gesang lässt die Wasser rückwärts fließen, die wilden Tiere zahm und die bösen Gestalten der Unterwelt einfühlbar werden.³⁴ Das Staunen als Resultat der antiken Urdichtung überträgt sich auf nachfolgende Leser und Dichter; es birgt in sich zugleich eine Ahnung des Göttlichen wie die poetische Inspiration. Diese Erzählung, die die Dichtung an das Staunen bindet, bildet den Rahmen für eine konkrete Auslegung poetischer Mittel, die ebendieses Staunen herbeiführen. Zu diesen Mitteln zählen insbesondere die Fiktion und die Metapher als Ausdruck dichterischer Imagination und Kreativität.³⁵

Die Definition des Poetischen in Unterscheidung zu anderen Textgattungen sowie dessen Zusammenhang mit dem Staunen wird von Girolamo Fracastoro und Francesco Patrizi in der zweiten Hälfte des 16.

untersuchten Autoren auf: Diese begreifen die Dichtung nach wie vor als göttliche, allerdings nicht auf der Basis ihres religiösen Gehalts, sondern aufgrund der künstlerischen Schöpfungskraft, die der göttlichen in nichts nachsteht.

³² GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di Giorgio Padoan, Bd. 1, Milano 1994 (= Tutte le opere, vol. 6), IX (II), 47, S. 507: «Die Haare, die in Schlangen verwandelt wurden, wollen nichts anderes zeigen als die Zeitlichkeit der Dinge, die sich an den Haaren veranschaulicht und sich bei denen, die sie haben, in bitteren und beissenden Eifer verwandeln, weil sie einmal dies und einmal jenes fürchten etc. Dass diese jene, die sie betrachteten, in Felsen verwandelten, wurde – so glaube ich – gesagt, weil ihre Schönheit derart gross war, dass sie, wenn sie von jemandem gesehen wurde, diesen stumpfsinnig und bestürzt und quasi stumm und unbeweglich vor Staunen machte, nicht anders, als wenn er tatsächlich zu Stein geworden wäre.» (Übersetzung A.E.)

³³ GIOVANNI PONTANO, *Dialoge*, übersetzt von Hermann Kiefer, unter Mitarbeit von Hanna-Barbara Gerl und Klaus Thieme, München 1984, S. 500–501: «Denn – ich beschwöre dich bei den Musen und bei der von unserem Senex so verehrten Urania – was, wenn nicht die Bewunderung, was, sage ich, wenn nicht allein und einzig die Bewunderung wird in jenen großartigen und rhythmischen Worten [der Dichtung] gesucht?» Vgl. dazu ebenfalls die Beschreibung der Skulptur 4A. [MEDVSA] in der Abteilung SCULPTURE der *Galeria* von Giambattista Marino.

³⁴ Als Urform dieser Wirkung dienen – wie wir in dieser Arbeit an verschiedenen Stellen sehen werden – die Gesänge des Orpheus.

³⁵ Bereits Boccaccio hatte die fiktive und figurative Gestaltung der Dichtung betont. Diese verweist laut Boccaccio zwar auf die Imagination des Dichters, zeichnet sich in erster Linie aber durch ihren moralischen oder erkenntnistheoretischen Gehalt aus. Siehe dazu STILLERS, „Mit einem Füllhorn voller Erfindungen“, S. 132 ff.

Jahrhunderts auf ein neues theoretisches Niveau gehoben. Fracastoro fokussiert sich auf die spezifische Erkenntnisleistung der Dichtung, wobei er diese an die *admiratio* koppelt. Patrizi definiert das Ziel der Dichtung als *meraviglia*, ihren Inhalt als *mirabile* und arbeitet die textuellen Kriterien sowie die Wirkungsweise des Staunens – auf physiologischer und psychologischer Ebene – detailliert heraus. Dabei hebt er insbesondere die fiktive und transformative Kraft der Dichtung hervor, denn staunenswert ist nicht der Stoff an sich, sondern dessen fantasievolle Bearbeitung. Dies scheint eine optimale Ausgangslage für Giambattista Marino zu sein, der den antiken Stoff um Venus und Adonis in seinem Meisterwerk *Adone* derart vielfältig und kreativ transformiert und erweitert, dass das transformative Prinzip zum poetologischen Prinzip schlechthin wird.

Mit Patrizi rückt auch die Diskussion rund um die *meraviglia*, wie sie sich im Rahmen der Rezeption der aristotelischen *Poetik* entfacht, explizit ins Blickfeld. Patrizis *Della Poetica* ist zu weiten Teilen als Gegenstück der aristotelischen *Poetik* komponiert, entsprechend grenzt sich sein Verständnis der *meraviglia* von demjenigen der Aristoteliker ab.

Interessanterweise weisen alle untersuchten Texte – obwohl sie sich einer klaren theoretischen Klassifizierung verweigern³⁶ und nur teilweise miteinander verbunden sind – eine ganze Anzahl an von Gemeinsamkeiten auf, die zwar unterschiedlich gewichtet sind, aber dennoch als grundlegende Komponenten einer Poetik des Staunens definiert werden können:

1. Alle Autoren haben sich intensiv mit den klassischen Texten zur Poetik und Rhetorik auseinandergesetzt, verzichten aber bewusst darauf, sich einer bestimmten Tradition anzuschließen. Vielmehr ziehen sie eklektisch bei, was ihnen bei der Formulierung ihrer Poetik passend erscheint. Diese Haltung zeigt sich auch in der Wahl der Genres, denn diese zeugt von einem dynamischen Genrebegriff und von der Lust, mit existierenden Genres zu experimentieren, diese zu verändern und zu erweitern.
2. Es wird explizit hervorgehoben, dass das Erzählte neu ist und in dieser Form vorher nicht existierte. Der hohe Grad an Neuheit zeugt von einem schöpferischen Verständnis des Dichters und der Dichtung. Dabei wird das Neue vor allem als *innovatio* (Erneuerung und Veränderung) antiker Texte und Ideen verstanden.
3. Neben der Betonung der *innovatio* spielt auch die *fictio* eine gewichtige Rolle. Denn zum einen zeigt sich im fiktiven Gehalt der Dichtung die Imaginationskraft des kreativen Dichteringenums, zum anderen trägt die *fictio* in entscheidendem Masse zum staunenswerten Charakter des Dargestellten bei. Sowohl die *innovatio* als auch die *fictio* stehen im Dienst des Staunens, wobei in beiden Mitteln produktions- und wirkungsästhetische Aspekte zusammenfinden.
4. Die Dichtung wird als höhere Form der Erkenntnis definiert. Diese Erkenntnisform geht zurück auf die mythologisch-prophetischen Anfänge der Dichtung – auf die Orakelsprüche und die Gesänge von Orpheus und Homer. Das unmittelbare und intuitive Erkennen, das die Dichtung transportiert, ist der Ursprung aller anderen Formen des Erkennens und Wissens – so auch des rationalen Erkennens. Zentrales Mittel der literarischen Erkenntnis ist die *evidentia*.
5. Über die *evidentia*, aber auch über Vergleiche und Metaphern wird die Bildlichkeit der Dichtung – ihre Kraft, Bilder vor dem inneren Auge des Lesers zu erschaffen – betont. Interessanterweise wird die visualisierende und visuelle Ausdruckskraft von Sprache in allen untersuchten Texten hervorgehoben

³⁶ Weinberg unterteilt die Poetiken in horazische, aristotelische und (neu-)platonische; Plett erweitert diese Dreiteilung um jene Poetiken, denen eine Orientierung an der antiken Rhetorik oder an der Exegese der heiligen Schrift zugrunde liegen. Siehe BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Chicago 1961; PLETT, *Renaissance-Poetik*, S. 9.

- und in engen Zusammenhang mit dem Staunen gebracht. Nicht zu vergessen, dass in der *evidentia* der visuelle und der seherische Aspekt von Sprache ineinanderfließen.
6. Das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit wird nicht über die Kategorien der Wahrscheinlichkeit und der *verosomiglianza* definiert, sondern über die Analogie der göttlich-natürlichen mit der dichterischen Schöpfungskraft. Die Welt der Literatur ist eine eigene Welt, die nicht die reale Welt als solche, sondern deren scheinbar unendliche Vielgestaltigkeit abbildet. Als artifizielle Welt, die der Natur in nichts nachsteht, ja diese gar übertrifft und von dieser bewundert wird, wird die literarische Welt zum Objekt des Staunens.
 7. Die Dichtung bzw. das Staunen über Dichtung wird als Ursprung der Zivilisation definiert. Erst die poetischen Gesänge haben die primitiven Menschen aus ihrer intellektuellen Untätigkeit geführt und zu produktiven, erkennenden Lebewesen gemacht. Moral und Ethik sind aus der Dichtung hervorgegangen, nicht umgekehrt.
 8. Das Staunen wird aus dem metaphysischen Kontext gelöst und ausschliesslich poetologisch konnotiert. Dichtung geht aus dem Staunen hervor und löst kraft ihrer Inhalte und ihrer Sprache bei den Zuhörern und Lesern wiederum Staunen aus. Dabei richtet sich das Staunen in der zeitgenössischen Dichtung nicht mehr auf die Götter, unerklärliche Naturereignisse oder politische Figuren, sondern auf die Dichtung selbst: auf ihre Schöpfer, ihre Klänge, ihre Inhalte und ihre Wirkkraft.

Bevor die genannten Punkte in den folgenden Kapiteln differenziert hergeleitet und innerhalb der jeweiligen Text- und Denksysteme verortet werden, stelle ich an dieser Stelle die untersuchten Autoren und deren Texte kurz vor. Ich habe bewusst sowohl theoretische als auch literarische Texte einbezogen, denn *admiratio* und *meraviglia* sind – da sie den Intellekt, die Sinne und die Emotionen gleichzeitig tangieren – nicht vollständig rational erklärbar, aber literarisch erlebbar.

ANGELO POLIZIANO: Angelo Poliziano war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als anerkannter Gelehrter im Kreis von Lorenzo de' Medici eine der wichtigsten Kräfte hinter der Entdeckung, Übersetzung und Interpretation antiker griechischer und lateinischer Texte. Seine enorme Gelehrsamkeit ist als dichtes Netz intertextueller Bezüge in seine eigenen Texte eingegangen und bildet den Boden einer Dichtung, die von grosser Lust an der *innovatio* überlieferter Stoffe und Genres zeugt. In seinem literarischen Hauptwerk, den Fragment gebliebenen *Stanze per la giostra*, macht Poliziano Giuliano de' Medici zur mythologischen Figur Iulio und als solchen zum Protagonisten eines von Amor initiierten, gleichzeitig humoresken und tragischen Liebesspiels. Die Handlung ist eingebettet in ein Lob der Medici, wovon auch der historische Anlass des Gedichts – der Sieg Giulianos in einem Turnier – zeugt.³⁷ Wider Erwarten wird Iulio im ersten Buch der *Stanze* aber nicht als ruhmvoller Turnierheld, sondern als staunender Liebender inszeniert. Der Blick auf die Geliebte wird nach deren Weggang abgelöst vom Blick des Erzählers (und des Lesers) auf die erstaunliche Kunstwelt der Venus-Insel. Erst im zweiten Buch wäre Iulio – durch einen Traum erstarkt und erstaunt – zum Turnier geschritten. Das Poem ist motiviert durch erstaunliche Taten seitens der Medici und präsentiert eine Handlung, die vom Staunen – über die Liebe und über die Kunst – vorangetrieben wird.

Bewunderung und Staunen sind auch Anlass der vier *Silvae*. Die *Silvae* sind in Versen verfasste Einleitungen in Vorlesungen zur antiken Literatur. Transportiert wird die Bewunderung des Autors für die antiken Dichter, insbesondere für Homer und Vergil, indem in einem Gestus rhetorischer *admiratio* von

³⁷ Lorenzo de' Magnifico veranstaltete das Turnier 1475 in Florenz zu Ehren des neuen italienischen Friedens, der aus seinen diplomatischen Anstrengungen hervorgegangen war.

ihrem (mythologischen) Ursprung und ihren Werken berichtet wird. Die Dichtung insgesamt wird in einen Nimbus des Staunens gehüllt, wenn sie als prophetischer und schöpferischer Ursprung der Menschheit und der Zivilisation verehrt wird.

GIOVANNI PONTANO: Giovanni Pontano, humanistischer Gelehrter im Dienst der aragonischen Könige, hat im Dialog *Actius* die erste eigentliche Poetik des Staunens formuliert. Ziel des Dialogs ist es, die spezifische Eigenschaft der Dichtung – jene Eigenschaft also, die die Dichtung von anderen Text- und Redegattungen wie der Geschichtsschreibung oder der Rhetorik unterscheidet – zu ergründen. Als ebendiese Eigenschaft wird die *admiratio* eruiert, denn während die Geschichtsschreibung die historische Wahrheit vermitteln und die Rhetorik den Richter überzeugen will, hat die Dichtung einzig zum Ziel, ihre Leser und Zuhörer zu erstaunen und in Bewunderung zu versetzen. Dieses Staunen gründet insbesondere in der metrischen, klanglichen und lexikalischen Wohlgeformtheit der Verse, die stets dem dargestellten Stoff angemessen ist, sowie der fiktiven Ausgestaltung desselben.

Dass die Fiktion ein zentrales Mittel der Dichtung und des Staunens darstellt, zeigt sich auch in Pontanos literarischer Produktion, die anhand der Ekloge *Lepidina* sowie des Lehrgedichts *De hortic Hesperidum* in unseren Blick gerät. In beiden Texten formt Pontano Figuren und Mythen, die Pontanos kampanische Lebenswelt in ein reiches, vielgestaltiges und vor allem erstaunliches mythologisches Gewand hüllen.

FRANCESCO COLONNA: Francesco Colonna präsentiert uns in der *Hypnerotomachia Poliphili* eine Traum-Kunst-Welt, die vom Ich-Erzähler Poliphilo durchwandert und erzählt wird. Der Fokus von Poliphilos Blick gilt dabei ausschliesslich staunenswerten und artifiziellen Objekten, wobei deren Betrachtung in einer ausführlichen Ekphrasis derselben sowie in der Ergründung und dem Lob der künstlerischen Idee und Fertigkeit mündet. Der staunende Blick ist ausschliesslich ästhetisch konnotiert, was darin mündet, dass auch „natürliche“ Objekte wie seine Geliebte Polia und die Landschaft als Kunstobjekte betrachtet und beschrieben werden. Die Transformation Polias von einem Liebes- zu einem Kunstobjekt steht für die Wandlung der erotischen in eine ästhetische *voluptas*, die übergeordnet an die Stelle der göttlich-ideellen Überhöhung der Liebe tritt, wie sie von Dante und Petrarca formuliert wurde. Die Fokussierung des Blickes auf das Ästhetische ist auf das Engste mit dem Staunen verwoben, denn das Staunen wird – wie bei Pontano – zur spezifischen Qualität und Wirkung des künstlerisch Geschaffenen. Nicht zuletzt stellt das Staunen eine Emanzipation des Künstlers dar, insofern als es die Ehrfurcht vor dem göttlichen Schöpfer ablöst und an dessen Stelle das menschliche Ingenium setzt.

MARCO GIROLAMO VIDA: Marco Girolamo Vida war Priester und Dichter unter den Päpsten Leo X. (Giovanni de' Medici) und Clemens II. (Giulio de' Medici). Als grosser Bewunderer Vergils hat er seine literarische Karriere als Erneuerung der vergilschen Genre und Texte angelegt. *Scacchia Ludus* und *Bombyces* präsentieren neue Formen und Themen der Kleinepik und des Lehrgedichts, die *Christias* überführt das antike Heldenepos in die christliche Tradition. Das Lehrgedicht *De arte poetica* gibt in drei Büchern eine Anleitung zur Dichtung: Im ersten Buch kommt die Bewunderung von Vergils erstaunlicher Kunst zum Ausdruck und wird im Gestus des Staunens an den Schüler übertragen. Im zweiten Buch werden *inventio* und *dispositio* thematisiert, wobei insbesondere das Neue, Überraschende und Fiktive als Mittel, die den Text abwechslungsreich und kurzweilig gestalten, hervorgehoben werden. Das dritte Buch bestimmt die Mittel der *elocutio*, die sich – entsprechend der aristotelischen Rhetorik – am Ungewöhnlichen und Fremden orientieren, was sich insbesondere in der Wortwahl sowie in kreativen Metaphern

niederschlägt. Dem dichterischen Handwerk steht die göttliche Inspiration zur Seite, wobei beide Teile gleichermassen zum erstaunlichen Charakter der Dichtkunst beitragen. Vielmehr als ein poetologisches Regelwerk präsentiert *De arte poetica* in einem poetischen Ausruf des Staunens einen Rahmen für die (epische) Dichtung. Einen kleinepischen Ausdruck von dieser bildet das berühmte Gedicht *Scacchia Ludus*, in dem die Schachregeln als lebendiges und erstaunliches (Kriegs-)Schauspiel inszeniert werden.

GIROLAMO FRACASTORO: Girolamo Fracastoro erweitert die poetologische Diskussion um eine erkenntnistheoretische Komponente. Als Teil einer philosophischen Trilogie rund um die Frage nach dem Erkenntnisvermögen von Dichtung, dem Intellekt und der Seele verortet der Dialog *Naugerius sive De poetica dialogus* das Spezifische der Dichtung in ihrer Vermittlung der universellen Idee des Schönen über die *admiratio*. Die *admiratio* erhält damit neben ihrer wirkungsästhetischen eine metaphysische Komponente – allerdings nicht in einem aristotelischen Sinne, denn in der Dichtung erfolgt das Erkennen nicht über die Darlegung einer Ursache-Wirkungs-Kette, sondern über das intuitive, erstaunte Erahnen des Universellen und Göttlichen. Entsprechend werden im Poem *Syphilis sive De morbo gallico libri tres* die Ursachen und Heilmittel der ansteckenden Krankheit nur am Rande wissenschaftlich dargelegt. Der Fokus liegt auf dem mythischen Ursprung der Krankheit, denn über diesen werden die universellen menschlichen Eigenschaften und göttlichen Wirkkräfte dargelegt: allen voran der menschliche Hochmut und die göttliche Rache. Fracastoro verbindet in seiner Theorie der Dichtung das aristotelische Prinzip der Universalität der Dichtung, die platonische Ausrichtung auf die Idee und Pontanos Konzeption der *admiratio*.

FRANCESCO PATRIZI: Francesco Patrizi da Cherso hat mit *Della Poetica* die bis dahin umfassendste Poetik des *mirabile* und der *maraviglia* verfasst. Sein Vorgehen ist ein literaturhistorisches und philosophisches: Er sucht die Anfänge der Dichtung mit vorhomerischen Quellen zu belegen und aus diesen die ursprüngliche Beschaffenheit der Dichtung abzuleiten. Ergänzend widerlegt er die zentralen Prinzipien der aristotelischen Poetik – insbesondere deren Gattungsverständnis sowie die Kriterien der Nachahmung, der Glaubwürdigkeit und der Wahrscheinlichkeit: Diese Prinzipien sind nur für das Epos und die Tragödie relevant, nicht aber für die ursprünglichen literarischen Genres wie das Orakel. Die Dichtung ist für Patrizi kein nachahmender, sondern ein schöpfender Prozess, weshalb er die Reihenfolge umkehrt und die Nachahmung als Folge der Dichtung und nicht als deren Entstehungsbedingung definiert. Weiter verwirft Patrizi die Zusammengehörigkeit des Glaubwürdigen mit dem Wunderbaren (*mirabile*), wie sie unter anderem von Castelvetro und Mazzoni propagiert wurde, und definiert in entgegengesetzter Weise das Unglaubwürdige als Quelle und Inhalt des Erstaunlichen. Weiter definiert er eine Gruppe von Eigenschaften, die – je nach Genre – in vielfältigen Kombinationsformen das *mirabile* konstituieren und dadurch Staunen erregen. Zu diesen Eigenschaften zählen insbesondere das Prophetische und Enigmatische, die Versform sowie die Differenzierung von der Alltagssprache. Ein besonderes Augenmerk kommt der poetischen Transformation und der Fiktion zu, denn durch die Neu- und Umformung der Sprache – vom einzelnen Buchstaben über das Metrum und die rhetorischen Mittel bis hin zum Stoff und der Erzählung – wird das Wunderbare betont und die Schöpfungskraft des Dichters ausgestellt. Früher Ausdruck seiner Konzeption der dichterischen Transformationskraft ist das Poem *L'Eridano*, das die zentralen Eigenschaften der Dichtung – den rituellen Gesang, die Prophetie und die mythische Ausprägung – literarisch umsetzt. Ein gänzlich neues Element der *Poetica* ist Patrizis Fokus auf die Psychologie des Lesers: Er untersucht die körperliche, seelische und kognitive Ausprägung des Staunens und definiert das Staunen als Bewegung und Kommunikation zwischen ebendiesen Bereichen.

GIAMBATTISTA MARINO: Giambattista Marino ist der späteste in dieser Arbeit untersuchte Autor. Aufgrund der folgenden Verse wird er gemeinhin als barocker Kulminationspunkt einer Poetik der *meraviglia* betrachtet: «È del poeta il fin la meraviglia / (parlo dell'eccellente, non del goffo): /chi non sa far stupir vada alla striglia.»³⁸ Allerdings wurde bisher nur unzureichend untersucht, welche Bedeutung diese Verse tatsächlich haben – entstammen sie doch einem satirischen Kontext – und inwiefern auch aus den grossen marinianischen Werken (*Dicerie sacre*, *La Galeria*, *Adone*) eine Poetik des Staunens abgeleitet werden kann. Die Analyse der besagten Werke führt zu einer differenzierten Sicht von Marinos Poetik, wobei sich Anschlusspunkte zu allen bisher untersuchten Autoren aufzeigen lassen. Die *Dicerie sacre* stellen die göttliche Schöpfung als Kunstwerk aus und preisen Gott als Künstler, wobei insbesondere die unerschöpfliche Kraft des *verbo eterno* hervorgehoben wird. Neu an dieser Konzeption ist, dass sie nicht mehr metaphorisch, sondern effektiv poetisch verstanden wird und dass sich dieselbe schöpferische Kraft, die zu erstaunlichen Werken führt, auch im Künstler und im Dichter manifestiert. Dies zeigt sich unter anderem in der *Galeria*, in der eine Gemälde- und Skulpturengalerie entworfen wird, die nicht aus der Abbildung und Nachahmung oder dem Mittel der Ekphrasis hervorgeht, sondern den Ideenreichtum des Autors sowie die erstaunliche Wirkung seiner *concetti* ausstellt. Im *Adone* schliesslich wird ein literarisches Universum schlechthin geschaffen, das auf den schöpferischen Qualitäten der Vielgestaltigkeit, der Fiktion und der Transformation beruht und den Mythos um Venus und Adonis in eine ganz neue und extravagante narrative und inhaltliche Struktur bringt.

In der Folge werden die jeweiligen Begriffs- und Ideenfelder rund um *admiratio* und *meraviglia* differenziert analysiert und miteinander verglichen.³⁹ Lateinisch spiegelt sich das Begriffsspektrum in folgenden Begriffen wider: *Stupor* und *admiratio*⁴⁰ sind Effekte, wobei *admiratio* auch als rhetorisches Mittel eingesetzt wird, die bestaunten Objekte werden als *mirabiles*⁴¹ gekennzeichnet.⁴² Im italienischen Begriff der *meraviglia*⁴³ werden der Effekt und das Objekt des Staunens zusammengefasst. Ein ideengeschichtlicher Ansatz bietet den Vorteil, dass er im Gegensatz zu einer begriffsgeschichtlichen Analyse über Sprachgrenzen hinweg – in unserem Fall zwischen dem Lateinischen und dem Italienischen – verfolgt werden kann. Zudem wären eine intermediale oder eine interdisziplinäre Analyse an die in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse anschliessbar.

³⁸ GIAMBATTISTA MARINO, *La Murtoleide. Fischiate del Cavalier Marino*, Fischiate XXXIII, in: GIUSEPPE GUIDO FERRERO (Hg.), *Marino e i marinisti*, Milano / Napoli 1954, S. 627.

³⁹ Obwohl die vorliegende Arbeit ideengeschichtlich motiviert ist, wird nicht nach einer genetischen und kohärenten Entwicklung der Idee des Staunens gesucht. Vgl. dazu MICHEL FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1997 [1969], S. 23; ebenso MATUSCHEK, *Über das Staunen*, S. 3.

⁴⁰ Lat. *stupor*: 1. die Betroffenheit, a die Gefühllosigkeit, b die Verduzttheit, das Staunen, 2. die Dummheit, der Stumpfsinn, die Borniertheit. Siehe *Der neue Georges*.

⁴¹ Lat. *mīrābilis*: 1. wunderbar, sonderbar, 2. bewundernswert, erstaunlich, auferordentlich. Siehe *Der neue Georges*.

⁴² Die griechische Entsprechung findet sich in den Begriffen *thaumazein* (das Staunen, die Verwunderung) und *thaumaston* (der Bewunderung würdig).

⁴³ Ital. *meraviglia*: 1. sentimento di viva sorpresa suscitato da qualcosa di nuovo, strano, straordinario o comunque inatteso, 2. persona o cosa che per la sua bellezza o il suo carattere straordinario suscita ammirazione. Siehe <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=meraviglia> (Stand April 2021).

Anmerkung zu den Übersetzungen

Für sämtlich lateinischen und italienischen Primärtexte wurden die deutschen Übersetzungen entweder aus bestehenden deutschsprachigen Übersetzungen übernommen, an bereits vorgenommene Übersetzungen ins Französische, Englische oder Italienische angelehnt oder von mir selber (A.E.) verfasst und als solche markiert. Ziel dieser Übersetzungen ist es, den Zugang zu den Primärtexten zu gewährleisten, wodurch sie in erster Linie als Arbeitsinstrumente zu verstehen sind. Ich habe mir die Freiheit genommen, je nach Situation wortgetreuer oder freier vorzugehen. Auch die Entscheidung, wie die einschlägigen Begriffe (z. B. *admiratio*, *mirare*, *meraviglia*) zu übersetzen sind, ist abhängig vom Kontext. Ihr Bedeutungsspektrum reicht von der Bewunderung bis hin zum verblüfften Erstauntsein, vom reinen Betrachten über das Bewundern bis hin zum Bestaunen, von einem erstaunlichen Objekt zum Wunder oder Wunderwerk.

1 Meraviglia und admiratio in den Stanze und den Silvae Angelo Polizianos

1.1 Biografische Notizen

Angelo Poliziano wurde 1454 in Montepulciano bei Florenz geboren. Schon früh begann er, Gedichte in Griechisch und Lateinisch zu verfassen und Übersetzungen aus dem Griechischen anzufertigen. Unter anderem übersetzte er vier Bücher der *Ilias*,¹ womit er die Aufmerksamkeit Lorenzo de' Medici erlangte. Nach seinem Studium wurde er zu dessen Kanzler, ebenfalls trug Lorenzo ihm die Erziehung seiner beiden Söhne – Piero und Giovanni – auf. Sein Poem *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* – eine ins Mythologische erhobene Lobrede auf die Medici² – gehört heute zu den Klassikern der italienischen Literatur. Poliziano begann 1475 mit der Abfassung, das Werk blieb jedoch unvollendet, nachdem Giuliano de' Medici 1478 in der Congiura de' Pazzi ermordet wurde. Nach Streitigkeiten mit Clarice Orsini weilte Poliziano einige Jahre ausserhalb von Florenz, vornehmlich in Mantua und Venedig. 1480 rief Lorenzo ihn nach Florenz zurück, wo er unter anderem als Gesandter der Stadt mit Papst Innozenz VIII. diplomatische Gespräche tätigte. 1480 erhielt er am Studio Fiorentino den Lehrstuhl für griechische und lateinische Literatur.³

Poliziano hat zahlreiche philosophische, philologische und literarische Schriften verfasst und gehört zu den produktivsten wie auch kreativsten Gelehrten seiner Zeit. Er war einflussreiches Mitglied des kulturellen Zirkels rund um Lorenzo de' Medici, dem unter anderem auch Persönlichkeiten wie Marsilio Ficino oder Cristoforo Landino angehörten. Poliziano hat entscheidend zur Wiederentdeckung und Verbreitung antiker griechischer Schriften beigetragen. Er war eine der ersten Personen, die eine Kopie von Aristoteles' *Poetik* besaßen, und hat sich mit zunehmendem Alter vertieft mit den Schriften des Aristoteles auseinandergesetzt. Bezüge zur aristotelischen *Poetik* sind in den untersuchten Werken Polizianos allerdings nur ansatzweise präsent,⁴ und während Aristoteles der Dichtung einen rationalen Wert absprach, begründete Poliziano die ursprüngliche Form der Erkenntnis in der Dichtung.⁵

Für meine Recherche nach der Poetik und Ästhetik des Staunens gehe ich im Folgenden auf zwei Texte vertieft ein: zum einen auf die *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, weil

¹ Poliziano übersetzte in den Jahren 1470–1475 das zweite, dritte, vierte und fünfte Buch der *Ilias*. Siehe ALICE LEVINE RUBINSTEIN, *Imitation and Style in Angelo Poliziano's Iliad Translation*, in: *Renaissance Quarterly* 36 (1983), S. 48.

² Asor Rosa spricht von einer fabelhaften und raffinierten Traumwelt, die sich durch verzaubertes Staunen («incantato stupore») auszeichnet: ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. I. Le origini e il Rinascimento*, Torino 2009, S. 416.

³ OTTO SCHÖNBERGER, *Einleitung*, in: ANGELO POLIZIANO, *Rusticus*, Einleitung, Text, erste deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Otto Schönberger, Würzburg 1992, S. 11.

⁴ Vittore Branca sieht in Polizianos literarischen Werken, die ab 1480 entstanden sind, starke Einflüsse der aristotelischen *Poetik*. So greife Poliziano in *Manto* (Vv. 339 ff.) und *Nutricia* (Vv. 74 ff.) die Universalität der Dichtung auf und konzipiere an verschiedenen Stellen die Dichtung als *imitatio* der Natur. Ebenso betone Poliziano genauso wie Aristoteles den pädagogischen und zivilisatorischen Charakter der Dichtung. In Bezug auf den ersten Punkt nennt Branca selbst, dass Poliziano zugleich den *furor divinus* prominent einbinde – ein Element, das bei Aristoteles inexistent ist. Analog kann man zur *imitatio* hinzufügen, dass Poliziano diese nicht in einem aristotelischen Sinne versteht: Es geht nicht um die Nachahmung menschlicher Handlungen, sondern um die Nachahmung der Vielfalt der Natur. Die Handlung als poetisches Element hat höchstens in den *Stanze* ein gewisses Gewicht, diese sind aber vor Polizianos Lektüre von Aristoteles' *Poetik* entstanden. Auch der dritte Punkt – die pädagogisch-zivilisatorische Funktion der Dichtung, bindet Poliziano anders ein als Aristoteles. Poliziano begründet die Zivilisationskraft mythopoetisch und eingebunden in einen göttlichen Kontext, anders als Aristoteles also, der die zivilisatorische Wirkung an die moralische Aussagekraft der Handlung bindet. Vgl. dazu VITTORE BRANCA, *Umanesimo della parola tra poesia, filologia, filosofia e scoperta della Poetica aristotelica*, in: DERS., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983, S. 15.

⁵ AGUZZI-BARBAGLI, *Humanism and Poetics*, S. 85, 97. Für Aristoteles hat Dichtung einen moralisch-ethischen, nicht aber einen erkenntnistheoretischen Wert. So sind Mythen der metaphysischen Erklärung entgegengesetzt, wenn auch beide aus dem Staunen hervorgehen. Siehe ARISTOTELES, *Metaphysik. Schriften zur ersten Philosophie*, übersetzt und herausgegeben von Franz F. Schwarz, Stuttgart 2010, 982b. Die aristotelische *Metaphysik* wird in der Folge mit *Met.* wiedergegeben.

sie im neuplatonisch geprägten florentinischen Umfeld eine eigenständige ästhetische Position markieren.⁶ Zum anderen werde ich drei der *Silvae* (*Manto*, *Ambra*, *Nutricia*) analysieren,⁷ die als Vorlesungseinführungen konzipiert sind und in denen die Poetik Polizianos anhand einer kreativen Form der *imitatio*, die aus dem Staunen kommt und zum Staunen führt, zum Ausdruck kommt.

1.2 Kontext der Forschung

Polizianos Werk wurde lange Zeit zweigeteilt in eine «jugendliche» Phase der volkssprachlichen Poesie und eine zweite, spätere Phase der Philologie, die ausschliesslich dem Studium der antiken Texte gewidmet gewesen sei.⁸ Vittore Branca hat gezeigt, dass diese Zweiteilung zu kurz greift und das literarische Schaffen Angelo Polizianos dieser Kategorisierung nur bedingt entspricht. Dennoch löst Branca die Zweiteilung nicht auf, sondern überschreibt die linguistischen Kriterien – volkssprachliche Poesie versus lateinische Philologie – mit philosophischen Kategorien: Er definiert die erste, jugendliche Phase als platonische, die spätere als aristotelische.⁹ Erstere zeichne sich als mystisch-hermetische Phase des *furor poeticus* und des jugendlichen Enthusiasmus aus, letztere als rationalistische, der präzisen Sprachanalyse gewidmete.¹⁰ Allerdings widerstreben sowohl die *Stanze*, gemeinhin der früheren Phase zugeordnet, als auch die *Silvae*, der späteren Phase angehörend, der linguistischen wie auch der philosophischen Zweiteilung.

Die *Stanze* sind in einem neuplatonischen Umfeld entstanden, entsprechend ist die zentrale Allegorie des Werkes gestaltet: «Iulio [...] viene avviato alla difficile e dolorosa strada della perfezione, che, dalla cerva dei sensi, lo conduce alla Simonetta della virtù.»¹¹ Allerdings wird diese leicht zu entziffernde Allegorie mehr und mehr von zeitgenössischen Kunstdiskursen überlagert – etwa demjenigen über die Ähnlichkeit der Kunst zur Natur –, die ohne theologische Komponente auskommen.¹² Entgegen der Aussage, die frühe Phase zeichne sich durch eine oberflächliche Stilisierung der Sprache aus,¹³ begegnen wir bereits in den *Stanze* einer reflektierten ästhetischen Position, einer kreativen Überlagerung von mythologischem, symbolischem und enkomiasischem Diskurs sowie einer Collage aus unzähligen intertextuellen Verweisen, die von einer intensiven Auseinandersetzung mit den antiken und zeitgenössischen Dichtern zeugen.

Die *Silvae* zeugen eindeutig vom bestehenden Interesse an der Dichtung sowie der anhaltenden Aktualität platonischer Konzepte.¹⁴ Insbesondere die Funktions- und Wirkungsweisen des *furor poeticus*

⁶ Diese Position resultiert insbesondere daraus, dass Poliziano das Staunen nicht auf das Göttliche, sondern im Laufe der *Stanze* immer konzentrierter auf die Kunst und die Dichtung lenkt.

⁷ Ich werde die vierte *Silva Rusticus* nicht vertieft behandeln. *Rusticus* ist zwar – analog zu Vergils *Georgica* – eine Metapher der poetischen Kreation, fokussiert aber vornehmlich auf die Invention und die Mnemotechnik und ist kaum auf die Wirkung ausgerichtet. Das Staunen, insbesondere die *admiratio*, spielt deshalb keine grosse Rolle. Eine reichhaltige Analyse von *Rusticus* mit dem Fokus auf *memoria* bietet ÉMILIE SERIS, *Les étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454–1494)*, Genève 2002.

⁸ BRANCA, *Umanesimo della parola*, S. 3.

⁹ Diese Wende wird gemeinhin um 1480 herum angesiedelt, nach der Congiura de' Pazzi und somit zusammen mit dem schwindenden Traum von der italienischen Republik – und ebenfalls nach der Trennung von Lorenzo de' Medici aus bisher unerklärten Gründen. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass dies nur ein temporärer Bruch mit den Medici darstellt und Poliziano wieder nach Florenz zurückgekehrt ist. Siehe ebd., S. 3, 13.

¹⁰ BRANCA, *Umanesimo della parola*, S. 11.

¹¹ DAVIDE PUCCINI, *Introduzione*, in: POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, S. XLVII. Puccini zitiert Martelli, ohne genaue bibliographische Angaben zu nennen. Siehe ANGELO POLIZIANO, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di Mario Martelli, Alipignano 1979.

¹² Ebenso spricht die Tatsache, dass Iulios Aufstieg nicht vollendet wird, für einen Bruch mit der Idee des *ascensus* – sowohl in der ästhetischen als auch in der politischen Leseweise.

¹³ Weitere Kritiker dieser These sind ATTILIO MANZI, *La mitologizzazione del testo letterario: le Stanze del Poliziano*, in: Quaderns d'Italia 13 (2008), S. 128; ATTILIO BETTINZOLI, *Daedalus iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Firenze 1985, S. 69; ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, S. 411–412.

¹⁴ GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 257, 261.

werden in den *Silvae* – im Gegensatz zu den *Stanze* – explizit ausgeführt.¹⁵ Ebenso sind die *Silvae* weit davon entfernt, sich einer realitätsgetreuen Nachahmung verschrieben und vom symbolisch-allusiven, synthetischen Stil gelöst zu haben – beides wurde so von Branca postuliert.¹⁶ In den *Silvae* begegnen wir einer gleichzeitig punktuellen und universellen Auseinandersetzung mit der Dichtung und müssen nicht auf elegante literarische Stilistik verzichten. Auch wenn es sich um Vorlesungseinführungen handelt, sind die *Silvae* alles andere als eine rigorose philologische Analyse, und obwohl sie von der tiefgreifenden Kenntnis der behandelten Texte zeugen, handelt es sich vielmehr um ein Zelebrieren der Poeten und der Poesie, einen «Kult» bzw. eine «rituelle Hommage», die an die «Sakralität des poetischen Aktes» erinnert.¹⁷ So hat denn auch Bausi richtig erkannt, dass es gerade die *Silvae* sind, die sich einer eindeutigen Kategorisierung entziehen, da sie zwar alle Bereiche von Polizianos Schaffen tangieren, sich aber weder an die volkssprachliche Poesie der jungen Jahre anschließen noch den fachlichen Tätigkeitsbereichen Polizianos – der Philologie, der Literaturkritik und der Pädagogik – eindeutig zuordnen lassen.¹⁸

The *Sylvae* show the continuity and mutual interdependence between poetry, philology and pedagogy in Poliziano's work.¹⁹

Eigenständigkeit und Vielfältigkeit in allen literarischen Belangen sind nicht zuletzt die dominierenden Charakteristika von Polizianos gesamtem Werk.

Teil dieser Eigenständigkeit ist ein ausgeprägter Eklektizismus. Die kreative Anbindung an verschiedene Texte und Traditionen – in der Form von Zitaten, Analogien, Metaphern, kreativen Paraphrasen und literarischem Synkretismus – ist bezeichnend für Polizianos Schaffensweise. Thomas Greene geht sogar so weit, die «real substance of the poem» als «a tissue of subtexts» zu bezeichnen.²⁰ Die vielschichtigen Anspielungen sind von der Oberfläche bis in immer neue Tiefen zu entdecken, was im Leser zum einen Erstaunen – wenn neue Bezüge entdeckt werden – und zum anderen Bewunderung – für die enorme Gelehrtheit Polizianos – auslöst.

Der Eklektizismus ist aber nicht nur Ausdruck der Gelehrtheit Polizianos, sondern unterstützt die wenig normierte Form der *Silva* und unterläuft allegorische, moralisch-ethische Deutung.

[...] he works with the same notion of the *silva* in the *Miscellanea* and in the *Sylvae*, a 'disorder' which might be related to the absence of allegorical organisation of material that presents it as 'universal'.

In place of universality claimed for material arranged allegorically, Poliziano emphasises the variety – *varietas* – of his work.²¹

¹⁵ BETTINZOLI, *Daedalus iter*, S. 87. Die Idee göttlicher Inspiration widerspricht den aristotelischen Konzepten der Mimesis und des Wahrscheinlichen. Siehe AGUZZI-BARBAGLI, *Humanism and Poetics*, S. 121.

¹⁶ BRANCA, *Umanesimo della parola*, S. 15, Fn. 43. Branca spricht auch davon, Poliziano habe sich gegen Ende der 1480er-Jahre einem «dettato nudo e disadorno, aderente alla realtà, anche alle più umili e degradate» zugewandt, muss dann aber selbst eingestehen, dass dennoch die metaphorische, allusive und evokative Sprache Polizianos, wie wir sie aus seinen früheren Werken kennen, noch immer präsent ist. Es ist kaum vorstellbar, dass Poliziano in seinen späten Jahren von seinen Prinzipien der Vielfalt, der Collage und der Synthese abgewichen ist; ganz sicher gilt dies für die *Silvae* (noch) nicht. Brancas Aussagen dürften für einzelne Werke wie zum Beispiel Kommentare aristotelischer Schriften zutreffen, sind aber nicht für seine gesamte literarische Produktion zu verallgemeinern. Siehe ebd., S. 21.

¹⁷ BETTINZOLI, *Daedalus iter*, S. 80, 82.

¹⁸ FRANCESCO BAUSI, *Introduzione*, in: POLIZIANO, *Silvae*, S. XXX.

¹⁹ CLAIRE E. L. GUEST, *Varietas, poikilia and the silva in Poliziano*, in: *Hermathena* 183 (2007), S. 14.

²⁰ THOMAS M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven / London 1982, S. 158.

²¹ GUEST, *Varietas*, S. 18.

1.3 Die Stanze

Die Stanze zählen zum Frühwerk Polizianos und wurden in *volgare* verfasst.²² Sie können in einem weiten Sinne den Genres des klassischen Epos, der Liebeslyrik, der höfischen Literatur sowie des Triumphgedichts zugeordnet werden.²³ Der Titel nimmt Bezug auf das Genre der *giostra*, des epischen Turniergedichts, wie insbesondere Luigi Pulci es geprägt hat – die Stanze verzeichnen aber einen weitaus freieren, stilistisch erhöhten und vor allem stärker mythologischen, auf die Lobrede zielenden Charakter.²⁴ Die Stanze können auch deshalb nur bedingt zum Genre der *giostra* gezählt werden, weil das eigentliche Turnier gar nicht beschrieben wird: Das erste Buch erzählt in 125 Stanzen die Vorgeschichte – das *innamoramento* –, das Turnier wird nur in der eröffnenden Strophe erwähnt; erst das zweite Buch erzählt in 46 Stanzen von einem Traum, der zur *giostra* aufruft und zum ruhmvollen Kampf für die Liebe inspiriert. Nach diesen 46 Stanzen endet das Werk abrupt, höchstwahrscheinlich ist es Fragment geblieben, nachdem Giuliano de' Medici – die mythologisierte Hauptfigur der Stanze – in der Congiura de' Pazzi ermordet wurde.

Tant par leur structure compartimentée et fragmentaire que par l'élaboration particulière de la matière les Stanze de Politien échappent donc à toute étiquette.²⁵

Die Stanze weisen eine klare Handlungslinie auf, die von Ida Maier wie folgt zusammengefasst wird:

En apparence l'histoire narrée par Politien est simple. Pour justifier la participation victorieuse de Julien de Médicis au tournoi de 1475, l'auteur prête à son héros les traits du jeune Julio qui méprise l'amour et ne connaît d'autre plaisir que la chasse. Erôs dépité jure de se venger : au cours d'une partie de chasse il entraîne Julio à la poursuite d'une biche fictive qui disparaît soudain pour faire place à l'apparition d'une splendide jeune femme, Simonetta; le héros tombe alors passionnément amoureux. L'Amour s'apprête à rejoindre l'île de Chypre, royaume de Vénus – longuement décrit –, pour aller raconter son exploit. La déesse se réjouit de la victoire de son fils et décide de mettre Julio à l'épreuve en lui inspirant au cours d'un songe, la volonté d'entrer en lice pour l'amour de sa dame.²⁶

Die diegetische Ebene ist unterlegt von einer Textcollage aus unzähligen intertextuellen Verweisen auf antike und zeitgenössische Texte.²⁷ Zudem beinhaltet sie eine ästhetische Reflexion, die insbesondere den Bildcharakter der Poesie als auch ihren enkomiasitischen Wert umschliesst.

Wird das Poem extradiegetisch vom Wunsch, die Medici zu ehren, animiert, ist es intradiegetisch Amor, der die Fäden zieht und die Handlung vorantreibt. Für beide „Erzählursachen“ spielt das Staunen eine tragende Rolle.

²² Polizianos *stanza*, auch *ottava rima* genannt, ist eine Strophenform, die sich aus acht elfsilbigen Versen im Reimschema abababcc zusammensetzt. Die Stanzen wurde später berühmt durch die Epen Ariostos und Tassos, im Deutschen insbesondere durch Goethes *Faust*. Floriana Calitti beschreibt in ihrer *Storia dell'ottava rima nel Rinascimento* den gleichzeitig lyrischen und narrativen Charakter von Polizianos *stanza* und vergleicht sie mit weiteren Autoren, darunter Giovanni Boccaccio und Pietro Bembo. Siehe FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze 2004, S. XII ff.

²³ IDA MAIER, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469–1480)*, Genève 1966, S. 284. Zum Genre des Triumphes siehe CHRISTINA STOREY, *The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and Le stanze per la giostra*, in: *The Modern Language Review* 98 (2003), S. 609.

²⁴ DAVIDE PUCCINI, *Angelo Poliziano. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera*, in: POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, S. XLIII–XLIV. Siehe ebenfalls MAIER, *Ange Politien*, S. 275: «L'idée d'exploiter un événement pseudo-guerrier pour en faire le sujet d'un poème d'allure épique était bien conforme à l'esprit des milieux courtois de l'époque. [...] Le schéma était assez constant: on décrivait le cortège, le combat, la distribution du prix. [...] la transformation de ce matériel en poème capable de se suffire exigeait une véritable création et l'invention d'un nouveau schéma et de nouveaux critères: c'est ce que fit Politien.»

²⁵ MAIER, *Ange Politien*, S. 284.

²⁶ Ebd., S. 288.

²⁷ Siehe dazu die ausführlich kommentierten Ausgaben von DAVIDE PUCCINI oder von STEFANO CARRAI. Zu den wichtigsten Quellen zählen die Werke von Vergil, Lukrez, Statius, Horaz, Claudian, Ovid, Homer, Apollonios von Rhodos, Dante, Boccaccio, Petrarca, Pulci und Lorenzo de' Medici sowie Polizianos eigene Texte.

Die Familie der Medici erfüllt im Gedicht mehrere Funktionen gleichzeitig. Sie ist Auftraggeberin und Inspiration des Gedichts:

1. Die bewundernswerten Taten ihrer Mitglieder regen zur Dichtung an.
2. Sie stellt das zentrale Motiv sowie die Hauptfigur, die über die Verlagerung ins Mythologische zusätzliche Steigerung erfährt: Das Turnier bzw. sein Sieger Giuliano de' Medici werden in der Dichtung gefeiert, um verewigt zu werden.²⁸
3. Durch die poetische Darstellung, die das Staunenswerte hervorhebt, sollen auch die Zuhörer in Staunen und Lob der Familie verfallen – das Gedicht hat neben seiner literarischen Ambition auch einen politischen Zweck.

Explizit finden wir das Lob der Medici zu Beginn des ersten wie auch des zweiten Buches.

L'antica gloria e 'l celebrato onore
chi non sa della Medica famiglia,
e del gran Cosmo, italico splendore,
di cui la patria sua si chiamò figlia?
e quanto Petro al paterno valore
n'aggiunse pregio, e con qual meraviglia
dal corpo di sua patria rimosse abbia
le scelerate man, la crudel rabbia?²⁹ (II, 3)

Die Mitglieder der Familie – an dieser Stelle Cosimo und Piero de' Medici – werden als brillante Staatsmänner und väterliche Führungsfiguren dargestellt, wobei vor allem die antike Glorie sowie der Schutz der «patria» hervorgehoben werden. Der Gestus des Lobes, der Bewunderung und teilweise gar der Begeisterung für die „Helden“ der Familie Medici spiegelt sich auch in der Sprache wider. Thomas Greene hat gezeigt, dass sich die *Stanze* – trotz eklektischem Grundschema – vorwiegend an der Sprache von Petrarca's *Trionfi* orientieren.³⁰

Genauso triumphierend, wenn auch auf spielerischere Weise, initiiert Amor das *innamoramento* von Iulio für Simonetta als Racheakt für Iulios Gleichgültigkeit gegenüber der Liebe. Wir begegnen Iulio bei der Jagd, wobei er dem Leser als zu bestaunendes Objekt vorgestellt wird: «Ah quanto a mirar Iulio è fera cosa.» (I, 33, V. 1)³¹ «[F]era cosa» bezieht sich grammatisch nicht auf Iulio, sondern auf «mirar». Die Charakteristik des Helden („essere fiero“) wird auf den Leser und Betrachter übertragen, gleichzeitig kommt dem Helden die Rolle des Betrachters zu: Nachdem der Liebespfeil sein Ziel erreicht hat, nimmt das *innamoramento* seinen Lauf vornehmlich über das Sehen (*mirare*). *Mirare* weist verschiedene Bedeutungen auf: „zielen/streben nach etwas“, „beobachten, aufmerksam betrachten, bewundernd anschauen“ sowie „erstaunt/über-

²⁸ MARIA LUISA DOGLIO, *Metamorfosi, simbolo e favola. Per una lettura delle «Stanze» del Poliziano*, in: *Italianistica* 12 (1983), S. 198.

²⁹ Ich zitiere aus folgender Ausgabe: ANGELO POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano 2010. Die deutschen Übersetzungen der *Stanze* stammen aus: ANGELO POLIZIANO, *Der Triumph Cupidos. «Stanze»*, übertragen und eingeleitet von Emil Staiger, Zürich 1974: «WER kennt ihn nicht, den hochgeehrten Namen, / Den alten Ruhm des Hauses Medici, / Des großen Cosmo, der Italiens Glanz war, / Des Vaterstadt sich seine Tochter nannte? / Wer weiß nicht, was dem Wert des Vaters Petro / Hinzugefügt und wie er zum Erstaunen / Vom Körper seiner Stadt die arge Wut, / Die frevelhaften Hände weggestossen?»

³⁰ GREENE, *The Light in Troy*, S. 156.

³¹ WIE herrlich ist es, Julio zuzuschauen. // Staiger übersetzt «fera cosa» mit «herrlich», wobei „fero“ gängigerweise eher entweder „würdevoll, kühn, sicher“ oder aber „schrecklich, erschreckend, grausam“ bedeutet. Ich hätte gesagt, dass sich an dieser Stelle die Kühnheit des Jägers, die in der vorangehenden Stanza beschrieben wird, auf den Zuschauenden überträgt.

rascht sein“.³² Alle drei Bedeutungen spielen für das Gedicht insgesamt, insbesondere aber für den Verlauf des *innamoramento* eine entscheidende Rolle und gipfeln schliesslich im Staunen (*maraviglia*).

Quasi aus dem Nichts (I, 34, V. 1) schafft Amor das Bild einer stolzen, schönen Hirschkuh («l'imagin d'una cervia altera e bella», I, 34, V. 2),³³ an deren Fersen sich Iulio unmittelbar heftet. Der schöpferische Aspekt Amors wird betont, der Bildcharakter dominiert («imagin», «effigie»). Was sich Iulio initial als leichte Beute präsentiert, wird zum unerreichbaren «Scheingebilde» (I, 36, V. 1). Schliesslich erreicht er eine Lichtung, auf der eine verschleierte Nymphe erscheint («apparve»), während die Hirschkuh verschwindet («sparve», I, 37, Vv. 7–8). Iulios Aufmerksamkeit richtet sich jetzt ganz auf die Nymphe, deren Gestalt («figura») er voller Staunen («tutto ripien di maraviglia», I, 38, V. 5) betrachtet. Maria Luisa Doglio sieht an dieser Stelle – in der Abwendung Iulios von der Jagd hin zur «estatica meraviglia», mit der er die junge Frau betrachtet – ein zentrales fiabeskes Moment der Metamorphose am Werk, das die *Stanze* insgesamt kennzeichnet.³⁴

Simonetta transformiert nicht nur Iulio (I, 38), sondern die gesamte Umgebung: Der Wald lächelt ihr zu und mit einer leichten Bewegung der Augenbraue beruhigt sie die stürmischen Winde (I, 43). Wenn sie die Lichtung verlässt, klagen die Bäume und weinen die Vögel. Die Gräser und Kräuter verwandeln sich unter ihren Schritten in eine Fülle verschiedener Farben (I, 55).³⁵

[...] elle [Simonetta Cattaneo] est cette créature miraculeuse dont la présence et les paroles ont le magique pouvoir d'apaiser la nature et de la transformer comme par enchantement [...]³⁶

Simonettas Augen beleuchten als «Liebeslichter» die Umgebung: Alles, was von diesem Licht getroffen wird, wird lieblich und anmutig (I, 44). Mit ihrem Lächeln kann Simonetta Berge versetzen, den Lauf der Sonne anhalten, das Paradies eröffnen. Mit ihren Worten, die sanft, weise und lieblich sind, könnte sie Marmor zerteilen und sogar eine Sirene verliebt machen.

Volta la ninfa al suon delle parole,
lampeggiò d'un sì dolce e vago riso,
che i monti avre' fatto ir, restare al sole,
che ben parve s'apriessi un paradiso.
Poi formò voce fra perle e viole,
tal ch'un marmo per mezzo avre' diviso;
soave, saggia e di dolcezza piena,
da innamorar non ch'altri una Sirena:³⁷ (I, 50)

Die Mimik und Sprache Simonettas, die gleichsam auch jene Amors sind, entfalten eine wundersame Wirkung auf die Umgebung, wie es sonst nur Orpheus' Gesang nachgesagt wird (vgl. *Manto, Praefatio*). Die schöpferische Kraft Orpheus', der mit seinem Gesang nicht nur Menschen, Tiere, Pflanzen und Berge in Staunen versetzt, sondern der auch die Menschen zivilisiert und als *theologus poeta* die geheimnisvollen Prinzipien des Kosmos zelebriert, wird in den *Stanze* Amor und – durch Amor – Simonetta zugeschrieben.³⁸

³² <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=mirare> (Stand April 2021). Diese Bedeutungsvarianten von „mirare“ lassen sich auch historisch belegen, siehe dazu www.tommaseobellini.it/.

³³ UND schuf mit seiner Hand aus leichter Luft / Das edle, schöne Bildnis einer Hindin.

³⁴ DOGLIO, *Metamorfosi, simbolo e favola*, S. 207. Vgl. dazu auch MAIER, *Ange Politien*, S. 315.

³⁵ In Hesiods *Theogonie* ist es Aphrodite, welche die Gräser unter ihren Füßen erblühen lässt. Siehe HESIOD, *Theogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris 1986, Vv. 193–195.

³⁶ MAIER, *Ange Politien*, S. 318.

³⁷ DIE Nymphe, hingewandt dem Klang der Worte, / Erstrahlte von so reizend-mildem Lächeln: / Die Berge hätte es verrückt, die Sonne / Gebannt. Ein Paradies schien aufzugehen. / Dann bildete sie Laute zwischen Perlen / Und Nelken, einen Stein entzweizuspalten, / So wohlgesittet, so von Milde strömend: / Sirenen hätten anders nicht betört.

³⁸ JOHN WARDEN, *Orpheus and Ficino*, in: DERS. (Hg.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto 1982, S. 93. Siehe ebenso GREENE, *The Light in Troy*, S. 162.

Gleichzeitig gleicht ihre Beschreibung jener von Venus – insbesondere in den Topoi der Schönheit –, ohne dass ihre Figur die historische oder literarische Eigenständigkeit verliert.

Mit Iulios Staunen über Simonetta wird bewusst gespielt, wenn es auf der einen Seite durch die Nennung ihrer bürgerlichen Herkunft geschwächt (I, 51), auf der anderen Seite durch die Abstammung von Venus gesteigert wird.

meraviglia di mie bellezze tenere
non prender già, ch'io nacqui in grembo a Venere.³⁹ (I, 53, Vv. 7–8)

Die explizite Aufforderung zum „Nicht-Staunen-Müssen“ verfolgt den Zweck, Staunen auszulösen – bei der Figur und den Lesern gleichermaßen.⁴⁰

Als Simonetta den *prato* verlässt, um in die Stadt zurückzukehren, bleibt Iulio versteinert zurück. Die Versteinigung erinnert an den Mythos der Medusa und ist Ausdruck der Erstarrung – verdeutlicht in der Wiederholung von «sta» im Gegensatz zu Simonettas «andar»:⁴¹

sta come un forsennato, e 'l cor gli assidera,
e gli s'aghiaccia il sangue entro le vene;
sta come un marmo fisso, e pur considera
lei che sen va né pensa di sue pene,
fra sé lodando il dolce andar celeste
e 'l ventilar dell'angelica veste.⁴² (I, 56, Vv. 3–8)

Nach dem Abgang Simonettas wechselt das Szenario abrupt zu Venus und der Darstellung ihrer Insel. Zuerst werden der Garten und der Palast beschrieben: Aus zwei Bächen fließen die bittere und die süsse Flüssigkeit der Liebe zusammen, womit das Glück und das Leiden der Liebe veranschaulicht werden. In den Strom ergießen sich die gegensätzlichen (Liebes-)Affekte wie Angst und Vergnügen oder Wut und Friedfertigkeit (I, 73–76).⁴³ Die Beschaffenheit der Liebesinsel wird durch das Staunen charakterisiert, das – unter anderem – der Vielfalt der Düfte, Farben und Pflanzen entspringt:

Zefiro il prato con rugiada bagna,
spargendolo di mille vaghi odori:
ovunque vola, veste la campagna
di rose, gigli, violette e fiori;
l'erba di sue bellezza ha meraviglia,
bianca, cilestra, pallida e vermiglia.⁴⁴ (I, 77, Vv. 3–8)

Die Pflanzen selbst sind erstaunt über ihre duftende und blühende Schönheit. Die Vielfalt von Flora und Fauna wird personifiziert⁴⁵ – der Dichter lädt die Natur mit symbolischer und mythologischer Bedeutung auf –, was dem Leser eine ungewohnte Perspektive auf die natürliche Welt verschafft sowie die poetische unmittelbar mit der natürlichen Schöpfungskraft verbindet.

³⁹ Ob meiner zarten Schönheit wundre länger / Dich nicht: In Venus' Schoß bin ich geboren.

⁴⁰ MARIO MARTELLI, Simbolo e struttura delle Stanze, in: POLIZIANO, Stanze cominciate per la Giostra, S. 93.

⁴¹ Im zweiten Buch wird Minerva – in den *Stanze* als «vergine santa» bezeichnet – von Iulio zur Stärkung und Inspiration aufgerufen. Auf den Waffen der Minerva erblickt Iulio das Bild von Simonetta, ebenso sieht er das Bild der Medusa, die Simonetta gegen die Liebe hat steinern werden lassen (I, 41–42).

⁴² Von Sinnen scheint er, ihm erstarrt das Herz. / Zu Eis gefriert das Blut in seinen Adern. / Reglos wie Marmor, schaut er ihr doch nach, / Die geht und sich um seinen Schmerz nicht kümmert, / Und preist für sich ihr himmlisch-zartes Schreiten / Und ihres engelgleichen Kleides Wehn.

⁴³ Mit der Flüssigkeit werden anschliessend die Liebespfeile von Amor und seinen Gehilfen gefüllt.

⁴⁴ Die Wiese badet Zephyros im Tau / Und schüttet tausend Ätherdüfte aus. / Wohin er fliegt, bekleidet er das Land / Mit Rosen, Lilien, Veilchen, Blütenzweigen. / Das Gras verwundert sich ob seiner Pracht / In Weiß und Blau und Blau und Scharlachrot.

⁴⁵ Die Rede ist unter anderem von Iacinto, Narcisso, Clizia, Adone, Croco und Acanto (I, 78–79).

Die Beschreibung der Insel nimmt verstärkt magisch-wundersame Formen an, als die Leser zum Palast der Venus geführt werden. Dieser ist derart prächtig gestaltet, dass die Kunstfertigkeit alles übertrifft:

ma vinta è la materia dal lavoro.⁴⁶ (I, 95, V. 4)

Le mura a torno d'artificio miro
forma un soave e lucido berillo;
passa pel dolce oriental zaffiro
nell'ampio albergo el di puro e tranquillo;
ma il tetto d'oro, in cui l'estremo giro
si chiude, contro a Febo apre il vessillo;
per varie pietre il pavimento ameno
di mirabil pittura adorna il seno.⁴⁷ (I, 96)

Mille e mille color formon le porte,
di gemme e di sì vivi intagli chiare
che tutte altre opre sarian roze e morte,
da far di sé Natura vergognare.⁴⁸ (I, 97, Vv. 1–4)

In Strophe 96 werden die Kunstfertigkeit wie auch die Kunstwerke als erstaunliche bezeichnet: «artificio miro» und «mirabil pittura» (I, 96, Vv. 1, 8). Die Doppelung der Begriffe im ersten und im letzten Vers bilden einen (Bilder-)Rahmen, sie umschliessen als Begriffe alle Formen der Kunst, die den Palast vom Dach bis hin zum Boden auskleiden.

Die ersten Darstellungen auf den Portalen sind an die *Theogonie* Hesiods angelehnt:⁴⁹

Al prodigio del mistero cosmogonico [...] corrisponde il prodigio visibile e visualizzato del bassorilievo, dell'arte che imita la natura e la vince [...]⁵⁰

Das Schöpferische, auf das Hesiods *Theogonie* sich bezieht, wird von Poliziano aufgenommen und ästhetisch umgesetzt: Die Entstehung der Welt wird zur Entstehung der Kunst und der Literatur. Die Entstehung der Erde bzw. die Geburt der Venus wird auf drei Ebenen gleichzeitig dargestellt: der mythologischen, der gestalterischen im Relief sowie in der Erzählung des Dichters. Das Relief wird als derart echt («vero») präsentiert (I, 100),⁵¹ dass Venus sogleich aus den Wellen zu steigen scheint (I, 101).⁵² Die Überlagerung von Realität, Kunst und Dichtung wird zum einen vom Erzähler explizit gemacht, zum anderen widerfährt sie dem Leser insofern, als er in die Ekphrasis des Reliefs eintaucht, sodass die Bildbeschreibung in den Hintergrund und die szenische Darstellung in den Vordergrund rückt (vgl. z. B. I, 101, Vv. 4–8). Dennoch wird die Differenz des Reliefs zur Wirklichkeit immer wieder bewusst zurückgeholt: Es ist, «als thronen» Venus und ihre Nymphen auf einer «Silberwolke», der Betrachter «glaubt» die Bewegung des Windes im festen und unbeweglichen Stein des Reliefs zu sehen (I, 103, Vv. 1–4).

⁴⁶ Den Stoff hat aber Kunstfleiß überwunden.

⁴⁷ RINGS sind mit wunderbarer Kunst die Mauern / Gefügt aus lichtem, köstlichem Beryll. / Durch milden, östlichen Saphir dringt still / Und rein der Tag in die geräumige Wohnstatt. / Den höchsten Umkreis krönt ein goldnes Dach, / Das Phoebus sein Gezelt entgegenbreitet. / Im Reiz von bunten Steinen zielt der Boden / Mit wundervoller Schilderei das Innre.

⁴⁸ In tausend Farben leuchten auf den Pforten / Juwelen und so wahres Meißelwerk, / Daß andre Kunst daneben roh und tot / Erschiene, ja Natur sich schämen würde.

⁴⁹ HESIOD, *Theogonie*, Vv. 176–196. Vgl. dazu ebenfalls MAIER, *Ange Politien*, S. 325.

⁵⁰ DOGLIO, *Metamorfosi, simbolo e favola*, S. 208.

⁵¹ Vera la schiuma e vero il mar diresti, / e vero il nicchio e ver soffiare di venti; [...] (DU nennstest wahr den Schaum und wahr das Meer / Und wahr die Muschel, wahr das Wehn der Winde, / [...], I, 100, Vv. 1–2).

⁵² Giurar potresti che dell'onde uscissi / la dea premendo colla destra il crino, / coll'altra il dolce pome ricoprissi; / [...] (DU könntest schwören: aus der Woge steigt / Die Göttin, preßt das Haar mit ihrer Rechten, / [...], I, 101, Vv. 1–3).

Während der Betrachter verblüfft die Lebendigkeit des Reliefs zur Kenntnis nimmt, staunen die dargestellten Götter mit gerunzelter Stirn und hochgezogenen Brauen über die Schönheit der Venus. In dieser Schönheit überlagern sich die mythologische Überlieferung und die künstlerische Darstellung.

Tutti gli dèi di sua biltà godere,
e del felice letto aver talento:
ciascun sembrar nel volto Meraviglia,
con fronte crespata e rilevate ciglia.⁵³ (I, 103, Vv. 5–8)

Die Götter werden zu Antlitzen des Staunens. Die «Meraviglia», substantiiert zur Idee, bildet den Höhepunkt der Venusdarstellung; sie ist gekoppelt an die Gemachtheit des Reliefs, an den dargestellten Inhalt und implizit auch an die poetische Wiedergabe des Bildes durch den Dichter.⁵⁴

An die Bilder und Reliefs der Venus schliessen Darstellungen von Liebenden an, meist mit einer Metamorphose endend: Es sind «bas-reliefs qui fixent dans l'art et pour l'éternité les exemples des plus miraculeuses histoires d'amour».⁵⁵ Wiederum sind die szenischen Darstellungen und Metamorphosen derart echt dargestellt, dass sie das Wahre zu übertreffen scheinen: «Das Wahre selbst ist wahrer nicht als dies» (I, 119, V. 6).

Die Ekphrasis des Palastportals geht nahtlos in die Beschreibung der Venus im Palastgarten über. Venus entsteigt dem Bilderrahmen und wird zur „realen“ Figur, der Amor von seiner neuesten Errungenschaft berichtet – dem «Hauptanführer, ihren Hauptgebieter, / Ihn, der, du weißt, Toskanas Wonne ist» (II, 2, Vv. 3–4).

Venus beschliesst zu Beginn des zweiten Buches, dass Iulio in einem Turnier seine Liebe zu Simonetta unter Beweis stellen solle. Sie entsendet Pasitea mit dem Auftrag, Iulio im Traum zur Turnierteilnahme anzuregen. In diesem Traum wird Iulio von Amor aufgefordert, sich der Gloria zuzuwenden, sodass diese ihn mit den Waffen der Minerva ausstatte und zum Sieg führe. Diese Vision wird getrübt von der Vorahnung von Simonettas Tod.⁵⁶ Trotzdem wacht Iulio erstaunt und mit der Überzeugung auf, in den Kampf zu schreiten. Er ruft Amor, Minerva und Gloria auf, seine Begleiter und Beschützer zu sein.

La rondinella sovra al nido allegra
cantando salutava il nuovo giorno
e già de' Sogni la compagna negra
e sua spilonca avean fatto ritorno,
quando con mente insieme lieta et egra
si destò Iulio e girò gli occhi intorno:
gli occhi intorno girò stupendo,
d'amore e d'un disio di gloria ardendo.⁵⁷ (II, 39)

Iulios Augen wandern erstaunt umher, erfüllt von Liebe und dem Drang nach Ruhm. Die Zusammenführung der mythologischen mit der historischen Figur Iulios, wie sie im Turnierkampf erfolgt wäre, bleibt in den unvollendeten *Stanze* aus.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes erkennen: Das Staunen begleitet alle Stadien und Ebenen der Erzählung. Von der Bewunderung über die Taten der Medici wird es zum Leitmotiv der mythologisierten

⁵³ Erfreut von ihrer Schönheit alle Götter / Und voll Verlangen nach dem selgen Lager. / Erstaunen drückt sich aus in jedem Antlitz, / Der krausen Stirn, den hochgezogenen Brauen.

⁵⁴ MAIER, *Ange Politien*, S. 347.

⁵⁵ Ebd., S. 319.

⁵⁶ PUCCINI, *Angelo Poliziano*, S. XLV.

⁵⁷ Auf ihrem Nest die kleine Schwalbe grüßte / Den neuen Tag mit munterem Gezwitscher, / Und heimgekehrt in seine Höhle war / Bereits das schwarze Ingesind der Träume, / Als Iulio, frohen und auch schweren Herzens, / Erwachte und die Augen kreisen ließ. / Die Augen ließ er kreisen, ganz erstaunt, / Von Liebe glühend und von Ruhmbegierde.

Liebesgeschichte sowie der Kunstbetrachtung, bevor es, resultierend aus einem Traum, noch einmal auf Liebe, Ruhm und Ehre gerichtet wird.

1.4 Die *Silvae*

1.4.1 Einleitende Bemerkungen

Die vier *Silvae* Polizianos sind Einführungen in Vorlesungen, die Poliziano in den 1480er-Jahren am Studio Fiorentino in Florenz hielt. Die Einführungen weisen drei elementare Ebenen auf: Erstens wird von der Dichtung im Allgemeinen berichtet (poetologische Ebene), zweitens werden Mythen rund um die Autoren dargelegt (mythologisch-biographische Ebene), drittens werden die Bücher und Werke der Autoren in Form kreativer *imitatio* nacherzählt (inhaltliche, intertextuelle Ebene). Manto, die als erste *Silva* 1482 entstand, enthält eine allgemeine Einführung in das Studium der klassischen Texte sowie eine Einleitung in die *Bucolica* Vergils; die zweite *Silva Rusticus* (1483) führt in Hesiods *Werke und Tage* sowie in die *Georgica* Vergils ein; die dritte *Silva Ambra* (1485) dient als Auftakt zum Studium der Werke Homers und die vierte *Silva Nutricia* (1486) berichtet von der antiken Literaturgeschichte im Allgemeinen und von den verschiedenen Genres im Besonderen.⁵⁸ Obwohl als Vorlesungseinführungen präsentiert, handelt es sich bei den vier *Silvae* nicht um analytische Sachtexte, sondern um literarisch-mythische Darstellungen in lateinischen Hexametern, die in poetischer Form von den Dichtern und deren Texten berichten. Nicht zuletzt sind es die Begeisterung und das Staunen des Redners über diese Texte, die mit den *Silvae* bezeugt und auf die Zuhörer übertragen werden.

In der *Politeia* hat Platon jene Dichtung aus dem Staat verbannt, die nicht auf die «ideelle Wirklichkeit» und nicht auf die Vernunft, sondern auf die sinnliche Wirklichkeit und die Leidenschaften gerichtet ist. «Zugelassen bleibt dagegen im Staat ‚der Teil von Dichtkunst [...], der Gesänge an die Götter und Loblieder auf treffliche Männer hervorbringt‘, und zwar weil Dichtung eine für die Erziehung kaum zu unterschätzende Dimension besitzt [...]»⁵⁹ Diese von Platon geforderte didaktische Dimension ist zentral für die *Silvae*. Auch die «musikalische Dimension», verkörpert im Dichtersänger und im Poem, das durchgehend als *carmen* – «poème chanté» – bezeichnet wird, spielt eine tragende Rolle.⁶⁰ Platon hat die musikalische Komponente der Dichtung stark betont – «weil Zeitmaß und Wohlklang vorzüglich in das Innere der Seele eindringen und sich ihr aufs Kräftigste einprägen [...]»⁶¹ Von Platon wie auch von Poliziano wird die Dichtung in die Nähe des «beschwörenden orphischen Gesang[s]» gerückt, womit ihr eine betörende und verzaubernde Wirkung zugeschrieben wird.⁶²

Die *Silvae* sind insofern eine Erneuerung des literarischen Kommentars, als sie nicht auf eine umfassende inhaltliche Vermittlung oder eine stilistisch-metrische Analyse zielen, sondern als innovative poetische Imi-

⁵⁸ BAUSI, *Introduzione*, S. XI.

⁵⁹ STEFFEN SCHNEIDER, *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno*, Heidelberg 2012, S. 39. Vgl. ebenfalls: O. B. HARDISON JR., *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill 1962, S. 27.

⁶⁰ SCHNEIDER, *Kosmos, Seele, Text*, S. 39; PERRINE GALAND, *Introduction*, in: ANGE POLITIEN, *Les Silves*, texte traduit et commenté par Perrine Galand, Paris 1987, S. 86–87. Vgl. dazu auch AUGUST BUCK, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961, S. 17.

⁶¹ PLATON, *Politeia / Der Staat*, Griechisch / Deutsch, bearbeitet von Dietrich Kurz, griechischer Text von Émile Chambry, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1981, 402a. Zitiert aus SCHNEIDER, *Kosmos, Seele, Text*, S. 40. Ich zitiere die *Politeia* sonst unter dem Kürzel *Polit.* aus der Ausgabe von PLATON, *Der Staat / Politeia*, Griechisch / Deutsch, übersetzt von Rüdiger Rufener, herausgegeben von Thomas Alexander Szlezák, Düsseldorf / Zürich 2000.

⁶² PERRINE GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans 1995, S. 153. Vgl. ebenfalls GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 262.

tation der behandelten Texte angelegt sind.⁶³ Die *praelectio* im klassischen Sinne beinhaltet neben dem Vorlesen eine *laus* des Autors und des Werkes, gefolgt von einer *cohortatio*, einem ermunternden Aufruf der Studenten.⁶⁴ Polizianos *Silvae* behalten diese Bestandteile bei, transformieren das Vorlesen aber in eine eigene, «ambitionierte[] Synthese von Poesie und Philologie».⁶⁵ So führt Poliziano in das Leben, die Mythen und die Werke der behandelten Autoren ein, indem er selbst einen «Akt der Poesie» schafft – das heisst nicht nur nach-, sondern neu erzählt. Poliziano negiert damit die Unerreichbarkeit der Antike: Die Möglichkeiten und die Strahlkraft der Poesie erschöpfen sich nicht im Altertum, sondern reichen – über auserwählte Poeten wie Statius, Vergil und Homer – in unsere Zeit hinein und können von zeitgenössischen Autoren weitergeführt werden. Die Titel der *Silvae*, insbesondere *Manto*, *Ambra* und *Nutricia* – allesamt Musen –, schlagen einen Bogen zwischen lateinischer und griechischer Zeit hin zur Gegenwart. Besonders interessant ist *Ambra*, deren Mythos von Lorenzo de' Medici in dessen homonymem Gedichtzyklus geschaffen wurde. Lorenzo bezeichnet Ambra als eine Dryade – eine Baumnymphe der griechischen Mythologie –, die vom Flussgott Ombrone verfolgt und von Diana – zu ihrem Schutz – in einen Felsen verwandelt wird. Ombrone verfolgt die vor ihm fliehende Nymphe mit unstillbarem Verlangen und steht schliesslich unschlüssig vor dem Felsen: «ma poi, veggendo vana ogni sua voglia, / si ferma pien di meraviglia e doglia.»⁶⁶ Schliesslich macht Lorenzo sich selbst zur Figur dieses Mythos. Er tritt in seinem eigenen Poem als Liebhaber Ambras auf, der sich durch sein tugendhaftes Verhalten vom liebeswütigen Ombrone differenziert. Die Keuschheit dieser Liebe ist es denn auch, die das Herz Ambras erobert (40, Vv. 5–8).⁶⁷

Poliziano führt diesen Mythos fort und verändert ihn. Er verweist auf den Mythos Lorenzos, nennt Ambra «mei Laurentis amor», bezeichnet sie aber als Tochter Ombrones, nicht als dessen Geliebte. Er führt die mediceische Geschichte weiter und mythologisiert sie, indem er den Felsen, in den Ambra sich verwandelt, als Ort der Villa Medici in Poggio a Caiano bestimmt. Diese Villa wiederum wird verglichen mit den Mauern Thebens und als unzerstörbares, ewig bestehendes Wunderwerk gepriesen. Die Bedeutung Ambras wandelt sich von der «ninja caiana» (*Ambra*, V. 592) in die «villa che durerà fino all'eterno» (V. 598). Nebst den mythologischen Metamorphosen, über die selbst von Figuren innerhalb der Werke gestaunt wird, wird das Werk Lorenzo de' Medicis – sowohl das literarische als auch das politische – als staunens- und bewundernswert ausgestellt (Vv. 597–625).

Die *Silvae* schillern zwischen personaler und institutioneller Dichtung, zwischen authentischer und rhetorischer *admiratio*.

[...] certains tableaux, certaines descriptions très picturales et colorées, l'harmonie du vers dans certaines images dévoilent [...] une admiration vibrante et sincère de l'Antiquité. On observe un décalage continu entre l'expression d'émotions authentiquement éprouvées par Politien et celle, purement conventionnelle, d'un enthousiasme fictif.⁶⁸

Les marques d'admiration qui parsèment les *Silves* ne sont pas non plus purement rhétoriques. Il était nécessaire que le professeur pût exprimer avec clarté ses propres exaltations afin de les faire

⁶³ RAINER STILLERS, *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf 1988, S. 38–39, 62. Es gab kein einheitliches Genre des literarischen Kommentars, gewöhnlich wurden die rhetorischen Formen der *prolusio* oder der *praelectio* angewandt. Siehe ebenso PERRINE GALAND-HALLYN, *Maître et victime de la «docte variété». L'exégèse virgilienne à la fin du Quattrocento*, in: *Europe 1* (1993), S. 107. Vgl. ebenso GALAND, *Introduction*, S. 10.

⁶⁴ GALAND, *Introduction*, S. 16.

⁶⁵ BAUSI, *Introduzione*, S. XII.

⁶⁶ LORENZO IL MAGNIFICO, *Ambra*, in: DERS., *Poesie*, a cura di Federico Sanguineti, Milano 1992, S. 266, 43, Vv. 7–8: «aber dann, alle seine Wünsche als vergebliche erkennend, / bleibt er stehen voller Staunen und Schmerz.» (Übersetzung A. E.)

⁶⁷ Für den ganzen Abschnitt siehe GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 203–204.

⁶⁸ GALAND, *Introduction*, S. 20–21.

partager à son auditoire. [...] L'humaniste ne démontre rien, n'impose pas une opinion mais tend à suggérer et à séduire.⁶⁹

Durch diese Haltung unterscheiden sich die *Silvae*

[...] von den mit wissenschaftlicher Objektivität erstellten Poetiken späterer Zeit. Für Poliziano ist Poesie noch mehr als nur eines der Objekte der Wissenschaft unter vielen anderen, ist Poetik nicht bzw. nicht allein *scientia*, sondern bedarf ihrerseits des inspirierten *vates*.⁷⁰

1.4.2 Das Genre der Silva

Die Silva ist eine thematisch wie metrisch offene Gedichtform ohne Strophen, die Poliziano in erster Linie von Statius entlehnt, der die Silva als unmittelbares, vielfältiges Gelegenheitsgedicht konzipiert.⁷¹

Dans leur définition [...] ils [la *Miscellanea* et les *Sylves*] sont présentés justement comme des genres sans définition précise, où la fantaisie s'exprime dans la variété plus libre, et bien évidemment étrangers à la hiérarchie des genres et des styles.⁷²

Poliziano lobt den epischen Stil und den Themenreichtum der Silva bei Statius:

[...] ita illud meo quasi iure posse videor obtinere eiusmodi esse hos libellos, quibus vel granditate heroica, vel argumentorum multiplicata, vel dicendi vario artificio, vel locorum, fabularum, historiarum consuetudinumque notitia, vel doctrina adeo quadam remota litterisque abstrusioribus nihil ex omni latinorum poetarum copia antetuleris.⁷³

Während Quintilian die Silva aufgrund ihrer spontanen, leichtfüssigen Entstehung als nachlässig gefertigten «Rohstoff» bezeichnet,⁷⁴ bedeutete sie für Statius wie auch für Poliziano einen dichterischen, sowohl inhaltlichen wie auch strukturalen Freiraum, der vielfältig und kreativ – oft in der Form einer Collage – gefüllt werden kann.⁷⁵

Poliziano führt Statius' und Quintilians Äusserungen zusammen, indem er zum einen die offene Form der Silva sowie deren inhaltliche und stilistische Vielfalt, zum anderen aber auch die von Quintilian geforderte Sorgfalt und Gelehrtheit in seine *Silvae* einbringt.⁷⁶ Sie sind «écriture inspirée» und «extrême érudition» gleichermaßen:

Ces quatre poèmes didactiques, fondés sur la *docta varietas*, se caractérisent à la fois [...] par une écriture inspirée (supportée par une rhétorique de l'exclamation, de la répétition, de l'énumération), et par une extrême érudition (intertexte multiple en latin et en grec, reposant sur des

⁶⁹ Ebd., S. 64.

⁷⁰ DOROTHEA GALL, *Polizians Nutricia – Poetik und Literaturgeschichte*, in: UTE ECKER und CLEMENS ZINTZEN (Hgg.), *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.–16. Jahrhunderts*, Mainz 1997, S. 138.

⁷¹ Zum Genre der Silva vgl. insbesondere PERRINE GALAND-HALLYN, *Quelques coïncidences (paradoxales?) entre l'Épître aux pisons d'Horace et la poétique de la Silve (au début du XVI^e siècle en France)*, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 60 (1998), S. 619; ebenso VIRGINIE LEROUX, *Le genre de la Silve dans les premières poétiques humanistes (de Fonzio à Minturno)*, in: PERRINE GALAND und SYLVIE LAIGNEAU-FONTAINE, *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVIII^e siècle*, Turnhout 2013, S. 57–78.

⁷² JEAN LECOINTE, *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève 2003, S. 318.

⁷³ ANGELO POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in: EUGENIO GARIN (Hg.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano / Napoli 1952, S. 872. Für die Übersetzung: ANGELO POLIZIANO, *Rede des Angelo Poliziano über Fabius Quintilianus und die Silvae des Statius*, in: DERS., *Vorworte und Vorlesungen*, Einleitung, deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Otto und Eva Schönberger, Würzburg 2011, S. 96: «Doch meine ich, mit vollem Recht behaupten zu dürfen, dass diese Dichtungen [des Statius] solcher Art sind, dass man ihnen, was epische Größe betrifft, nichts aus der Zahl der ganzen lateinischen Dichter vorziehen darf, ebenso was Vielfalt der Themen angeht, kunstvolle, reiche Sprache wie auch Kenntnis der Orte, Sagen, Geschichten, Sitten und Gebräuche sowie erlesene Gelehrsamkeit und Anspielungen auf Entlegenes.»

⁷⁴ *Inst. Orat.*, X, 3, 17.

⁷⁵ GALAND, *Introduction*, S. 19.

⁷⁶ Siehe dazu POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano*, S. 874.

textes souvent rares, allusions mythologiques et historiques complexes, obscurité volontaire du style).⁷⁷

Die Widmung an Lorenzo de' Medici, in der die *Silvae* als «plump, verbesserungswürdig, [...] unvollendet» angekündigt werden (*Manto*, Widmung, Vv. 1–4), dürfen wir damit guten Gewissens als Bescheidenheitstopos einordnen.

Das Bild des Waldes – die wörtliche Bedeutung von „Silva“ –, bezeichnet die stilistische und inhaltliche Vielfalt, die Poliziano in den Werken der behandelten Autoren vorfindet, die aber auch für seine eigene Arbeit die leitende Vorgabe darstellt. Dem Dichter stellt sich stets die Aufgabe, grösstmögliche Vielfalt in einer Einheit zu verbinden – gleich einem Wald, der vielfältigste Pflanzen und Lebewesen in einem grossen Ganzen, einem funktionierenden Organismus zusammenhält.⁷⁸ Gleichzeitig ist der Wald ein wachsendes Gebilde und wird dadurch zu einem Sinnbild der *Silvae*, die Poliziano durch das Zusammenfügen verschiedener Materialien entstehen und gedeihen lässt.⁷⁹

Zu Beginn der *Silvae* vergleicht sich Poliziano mit einem Vogel im Wald, der sich nicht entscheiden kann, ob er sich auf der Buche, der Eiche oder der Zypresse niederlässt (*Manto*, Vv. 39–46). Es ist ein Sinnbild für die Fülle an antiken Werken, die es zu studieren gilt, wobei Polizianos Darlegungen dazu dienen werden, dass die Studenten sowohl eine Auswahl einzelner Werke als auch einen Überblick erhalten. Die einzelnen Autoren und Werke, die in den *Silvae* erwähnt und zitiert werden, sind wichtige Stationen der Literaturgeschichte, ermöglichen aber gleichzeitig in ihrer teilweise anachronistischen und anathematischen Anordnung die Entstehung einer übergeordneten Idee der Dichtung.⁸⁰

1.4.3 Von Orpheus zu Achill, Homer, Vergil, Poliziano

Zentraler Topos der *Silvae* ist der Ursprung der Dichtung, wobei Poliziano sowohl den literaturhistorischen⁸¹ als auch den mythischen Ursprung beschreibt. Letzterem werden seherische Kräfte und eine wundersame Wirkungskraft zugeschrieben.⁸² Zentral ist die Figur des Orpheus,⁸³ bei dessen Gesang nicht nur die Zuhörer erstarren, sondern gleichsam die Gesetze der Natur und der Unterwelt ausser Kraft gesetzt werden.⁸⁴

Finis erat dapibus: citharam excitat Orpheus,
et movet ad doctas verba canora manus.
Conticuere viri, tenuere silentia venti,
vosque retro cursum mox tenuistis, aquae;
iam volucres fessis pendere sub aethera pinnis,
iamque truces videas ora tenere feras;

⁷⁷ PERRINE GALAND-HALLYN, FERNAND HALLYN und JEAN LECOINTE, *L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle*, in: PERRINE GALAND-HALLYN und FERNAND HALLYN (Hgg.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève 2001, S. 135.

⁷⁸ GREENE, *The Light in Troy*, S. 167, 169.

⁷⁹ GUEST, *Varietas*, S. 47. Zum „Wald“ als Topos sowie den weiteren Topoi der *Sylvae* siehe ebenfalls S. 34 (ebd.).

⁸⁰ BAUSI, *Introduzione*, S. XVIII.

⁸¹ In *Nutricia*.

⁸² GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 263.

⁸³ Zur Rolle Orpheus' siehe ELIZABETH A. NEWBY, *A Portrait of the Artist. The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York / London 1987, S. 129, 130, 137; ebenso WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 98; und GALL, *Polizians Nutricia*, S. 138.

⁸⁴ Vgl. dazu *Inst. Orat.*, I, 9; ebenso BETTINZOLI, *Daedalus iter*, S. 82. Es finden sich ähnliche Zeilen in den *Eclogae* von Pontano, zum Beispiel in der vierten Ekloge *Acon*, Vv. 60–65.

decurrunt scopulis auritae ad carmina quercus,
nudaque Peliacus culmina motat apex.⁸⁵ (*Manto*, Vv. 13–20)

Orpheos atque lyram curva de valle secutas
in caput isse retro liquido pede fluminis undas,
cumque suis spelaea feris, cum rupibus ipsis
dulcia Pierias properasse ad carmina fagos,
quaeque avis applauso libraret in aere pinnas,
pene intercepto vix se tenuisse volatu.
Illius argutis etiam patuere querellis
Tartara, terrificis illum villosa colubris
tergemini stupuere canis latrantia monstra;
tum primum et lacrimas, invita per ora cadentes
Eumenidum, Stygii coniunx mirata tyranni,
indulsit vati Eurydicen; sed muneris usum
perdidit: heu durae nimia inclementia legis!⁸⁶ (*Nutricia*, Vv. 285–297)

Die Flüsse fliessen zurück an ihren Ursprung, Menschen und Tiere stehen still und lauschen erstaunt dem wundersamen Gesang. Doch nicht nur die Wälder beugen sich dem orphischen Gesang, selbst die Bewohner des Tartarus – Cerberus und die Gemahlin des Styx – sind ihm untergeben.

In der *Praefatio* von *Manto* wird Achilles als Bewunderer und Nachfolger von Orpheus inszeniert, während der Erzähler sich analog als Nachfolger Vergils vorstellt.⁸⁷

Et iam materno permulserat omnia cantu,
cum tacuit, querula deposuitque fidem.
Occupant hac audax, digitosque affringit Achilles,
indoctumque rudi personat ore puer.
Materiam quaeris? Laudabat carmina blandi
hospitis, et tantae murmura magna lyrae.
Riserunt Minyae; sed enim tibi dicitur, Orpheu,
haec pueri pietas grata fuisse nimis.
Me quoque nunc magni nomen celebrare Maronis
(si qua fides vero est) gaudet et ipse Maro.⁸⁸ (*Manto*, *Praefatio*, Vv. 21–30)

⁸⁵ Ich zitiere aus folgender Ausgabe: ANGELO POLIZIANO, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze 1996. Die Auszüge aus den *Silvae* wurden von der Autorin (A.E.) übersetzt in Anlehnung an bestehende Übersetzungen ins Italienische von Francesco Bausi und ins Französische von Perrine Galand: «Das Festmahl war zu Ende: Orpheus erweckt seine Zither / und bewegt seine gelehrten Hände zu den Worten des Gesangs. / Es verstummten die Menschen, die Winde blieben still, / und ihr, ihr Wasser, kehrtet sobald euren Lauf; / schon sahst du die Vögel mit ihren müden Flügeln in der Luft schweben, / und die wilden Tiere sich zurückhalten; / zu diesen Liedern kommen die horchenden Eichen von den Felsen herunter, / und die Spitze des Pelions neigt ihren nackten Gipfel.»

⁸⁶ [...] der Zither von Orpheus in die Krümmungen der Täler folgend / zogen sich die Wogen des Flusses, im fliessenden Lauf, zu ihrer Quelle zurück, / in die Höhlen die wilden Tiere, mit ihren Felsen / eilten die Buchen von Pieria herbei, um den süssen Gesang zu hören, / und die Vögel schwangen ihre Flügel in der Luft zum Applaus, / beinahe ihren Flug unterbrechend und kaum sich haltend. / Zu seinen geistreichen Klagen öffnete sich auch der / Tartarus, und die schrecklichen, bellenden drei Schlangenköpfe / des Kerberos staunten über ihn; / und die Gattin des Herrschers Styx, verwundert über die ersten Tränen / der Erinnyen, die gegen deren Willen von ihren Gesichtern flossen, / gab Eurydike dem Dichter zurück; aber er vergab die Chance des Geschenkes: / Ah, welch übergrosse Strenge des harten Gesetzes!

⁸⁷ GALL, *Polizians Nutricia*, S. 129.

⁸⁸ Und schon hatte er mit dem mütterlichen Gesang alles beruhigt, / als er schwieg und die wimmernde Lira ablegte. / Mutig nimmt Achilles sie an sich, lässt seine Finger darüber gleiten, / und der Junge lässt einen rohen, ungebildeten Gesang erklingen. / Wovon er handelt, fragst du? Er lobte die Dichtungen des reizenden Gastes, / das bedeutungsvolle Rauschen seiner mächtigen Laute. / Es lachten die Minyer; aber es wird von dir erzählt, Orpheus, / dass dir die Ehrfurcht des Jungen nur allzu angenehm war. / Nun, auch ich werde den Namen des grossen Vergil zelebrieren, / sodass Vergil selber (wenn mein Glaube wahr ist) sich darüber freut.

Achilles vollzieht einen Rollenwechsel vom Helden zum Dichter. Der Inhalt sowie der Gestus seines Gesangs sind dem Lob und der Bewunderung des Vorgängers gewidmet, geprägt von den Mitteln der *admiratio* und der *imitatio*.⁸⁹

L'admiration (*laudabat*) et le désir d'imitation sont [...] à l'origine de l'«audace» d'Achille (*audax*); mais le geste osé de l'enfant, son désir de suivre les traces du divin poète proviennent d'un sentiment de ferveur, *pietas* [dévotion], et ce terme désigne l'enthousiasme sacré des jeunes humanistes. L'admiration de l'élève pour le maître ne demeure pas unilatérale, un échange affectif a lieu; à la *pietas* d'Achille répondent la reconnaissance et le plaisir d'Orphée: *grata*; en outre, la restriction rhétorique *dicitur*, ainsi que l'adverbe *nimis*, dont le sens est très appuyé, suggèrent peut-être même que l'amusement ému d'Orphée a pu se transformer en un sentiment plus profond.⁹⁰

Der Erzähler ergänzt seine Rolle als Nachfolger Vergils, wenn er sich wenige Zeilen weiter als Nachfolger Orpheus' präsentiert,⁹¹ wobei er mit seiner Figur nicht nur jene des Achilles überlagert, sondern zudem Herkules ins Spiel bringt (*Manto*, Vv. 33–40). Wie Orpheus will der Erzähler die Sirenen zum Verstummen bringen, und zwar mit einem kühnen Gesang («*audaci [...] canti*»), als wolle er – wie Herkules – die Säulen von Atlantis stützen.⁹²

Herkules wiederum wird in *Ambra* mit Homer verglichen, da dessen Dichtung dieselben Kräfte wie Herkules' «*ferrum lapis*» zugeschrieben werden. Die übernatürliche Kraft des Steins von Herkules wird in Analogie zum geheimnisvollen Furor («*arcano [...] furores*», *Ambra*, V. 13) gesetzt, der aus Homers Dichtung strömt.⁹³ Während Herkules kraft seiner Stärke Wunder vollbringt, schafft Homer poetische Wunder: Homer überträgt uns Menschen den Kelch des Ganimedes, der Unsterblichkeit verheißt.⁹⁴ Mit seiner Dichtung hebt er die Menschen in die himmlisch-göttliche Sphäre, mit seinem beflügelten Geist zeigt er uns das Angesicht der Götter, die Unterwelt, den Himmel, die Erdteile und die Meere, er enthüllt uns Lesern die Essenz der Dinge, er führt die Stimmen der Tiere, der Vögel, des Windes, des Feuers, der Meere und Flüsse, der Menschen und der Götter vor (*Ambra*, Vv. 19–26). Am Ende von *Ambra* wird Homers gesamtes Werk als «vortreffliche Dichtung» bezeichnet, die die Natur in Verwunderung und Staunen versetzt (*Ambra*, V. 574). An dieser Stelle tritt eine Überlagerung der Figur Homers nicht nur mit dem Helden Achilles und dem Sänger Orpheus ein, sondern auch eine Gleichsetzung mit Jupiter, wenn Homer als Weltenregler erscheint:

[...] dum nigris mota laborant
cuncta superciliis, immortalesque secuntur
astra iubas, sancta dum maiestate tremendum
exciunt magnoque assurgunt numina patri;
heroumque idem facies, et celsa potentum
ora deum, variisque horrenda animalia formis,
diversasque urbes positusque habitusque locorum

⁸⁹ Die Kühnheit des Dichters wird unter anderem auch bei Quintilian erwähnt: *Inst. Orat.*, VIII, 11. Zur *imitatio* siehe GALAND, *Introduction*, S. 107.

⁹⁰ GALAND, *Introduction*, S. 31–32.

⁹¹ Mit dem volkssprachlichen Drama *Fabula di Orfeo* (1480) hat sich Poliziano wenige Jahre vor den *Silvae* als origineller Erzähler der Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike hervorgetan.

⁹² Ficino hat Poliziano „Herkules“ genannt, «for his skill at slaying the monsters of textual corruption». Siehe WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 87.

⁹³ FRANCESCO BAUSI, *Commento*, in: POLIZIANO, *Silvae*, S. 103.

⁹⁴ Dass Homer im Reich der Götter angesiedelt wird, ihnen ebenbürtig und mit ebensolchen wundersamen Fähigkeiten ausgestattet, lesen wir auch in den Versen 457–466 von *Ambra*.

innumeros, sensusque animorum, carmine pulchro,
naturamque omnem, illa ipsa mirante, figurat.⁹⁵ (*Ambra*, Vv. 566–574)

In der neuplatonischen Philosophie gilt Jupiter als mythologisches Symbol der Einheit des Kosmos.⁹⁶ Aus Zeus geht die Welt hervor und zu Zeus kehrt alles wieder zurück. Indem der Dichter mit Zeus gleichgesetzt wird, werden ihm diese schöpferischen Qualitäten zuerkannt: Der Dichter kreiert mit seinem Gesang die Welt und führt diese wie auch die Zuhörer durch den Gesang wieder zur Einheit des Universums zurück. Umgekehrt wird auch Jupiter als Musiker und Sänger dargestellt; seine Schöpfungskraft ist poetischer Natur. Er dirigiert die himmlische Harmonie, die den Weltenlauf bestimmt und von den Dichtern erahnt und nachgeahmt wird.⁹⁷ Der Göttervater Jupiter formt mit seiner «cithara» Intervalle, die für uns unregelmässig und unergründlich scheinen, denen jedoch himmlische Gesetze der Proportion zugrunde liegen (*Nutricia*, Vv. 146–151).

Jeder himmlisch-klanglichen Sphäre steht eine Muse vor, die die Götter mit ihrem unsterblichen Gesang betört. Ein Abbild («simulachra», V. 156) dieser Sphären wiederum leuchtet in auserwählten Menschen (Dichtern) auf, entzündet, läutert und ermächtigt sich deren Seelen (Vv. 158–162), sodass sie in einen Zustand der Entrückung geraten.

[...] Mirantur et ipsi
saepe (quis hoc credat?) quae nuper cumque, recepto
numine, legitimi cecinere oracula vates;
[...]
[...] quin sancta legentem
concutiunt parili turbam contagia motu,
deque aliis alios idem proseminat ardor
pectoris instinctu vates; ceu ferreus olim
anulus, arcana quem vi Magnesia cautes
sustulerit, longam nexu pendente catenam
implicat et caecis inter se conserit hamis.⁹⁸ (*Nutricia*, Vv. 182–196)

Über das Ergebnis der Ekstase – einen Gesang, der alles überragt und nicht einmal vom Donner des Jupiter übertönt werden kann (*Nutricia*, Vv. 178–182) – staunen die Dichter.⁹⁹ Es bleibt ihnen zu beobachten, wie die poetische Glut («ardor») sich auf die Leser überträgt.

⁹⁵ [...] während alles sich bewegt / beim Wink seiner schwarzen Augenbrauen und die Sterne / seiner unsterblichen Haarpracht folgen, während die Götter ihn empfangen, zitternd / vor seiner heiligen Grösse und sich erheben vor dem erhabenen Schöpfer; / und die Antlitze der Helden und die hervorragenden Gesichter der mächtigen / Götter und die verschiedenartigen Gestalten furchterregender Tiere / und die vielfältigen Städte und die Lage und die unzähligen Bräuche der Orte / und die Empfindungen der Lebewesen und die gesamte Natur / er in seiner wunderbaren Dichtung darstellt (sodass diese selbst erstaunt ist). // Vgl. dazu auch die Verse 457–466 aus *Ambra*; an dieser Stelle wird Homer explizit mit Jupiter gleichgesetzt.

⁹⁶ WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 92–93.

⁹⁷ Die Idee des Erfülltseins vom «concentus mirabilis» der himmlischen Sphären sowie dessen Auswirkung auf die kreative Schöpfungskraft gehen auf Ficino zurück: «Das Erfülltwerden von der Schönheit der musica caelestis regt die Seele zugleich zu aktiver imitatio dessen an, was sie in sich aufgenommen hat.» Siehe ALFONS RECKERMANN, *Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*, in: WALTER HAUG und BURGHART WACHINGER (Hgg.), *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, S. 129.

⁹⁸ [...] Selbst die echten Seher / (wer hätte das gedacht) erstaunen oft und immer wieder vor den Orakeln, / die sie, erfüllt vom göttlichen Wesen, verkündet haben. / [...] wie eine heilige Ansteckung / erschüttern sie die lesende Schar mit der gleichen Erregung, / und das Glühen, die göttliche Eingebung des Herzens, / setzt sich von den Dichtern fort; gleich wie einst ein eiserner Ring, / der von der geheimnisvollen Kraft eines magnetischen Steins / hochgehoben wurde, verwickelt zu einer langen Kette, / die Haken blind aneinanderreihend.

⁹⁹ DONATELLA COPPINI, *L'ispirazione per contagio: «furor» e «remota lectio» nella poesia latina del Poliziano*, in: VINCENZO FERA und MARIO MARTELLI (Hgg.), *Agnolo Poliziano. Poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Montepulciano 3–6 novembre 1994, Firenze 1998, S. 127. Vgl. ebenso CRISTOFORO LANDINO, *Disputationes Camaldulenses*, herausgegeben von Peter

[...] le disciple est saisi d'admiration devant les mystères que son maître lui enseigne, et le maître lui-même ne peut que constater avec émerveillement, une fois encore, le miracle renouvelé de la „contagion poétique“ (191–193).¹⁰⁰

Im *Ion* hat Platon die Übertragung der poetischen Energie als Bewegung von den Göttern und Musen auf den Dichter, von diesem auf den (passiven) Rhapsoden und über dessen Vortrag auf die Zuhörer konzipiert. Ficino entwickelt diese Übertragungsbewegung weiter, indem er die inspirierten Zuhörer zu neuen Schöpfern poetischer Texte werden lässt.

Memento vero cantum esse imitorem omnium potentissimum. [...] tamque vehementer omnia imitatur, & agit, ut ad eadem imitanda, vel agenda, tum cantantem, tum audientes subito provocet.¹⁰¹

Poliziano umschreibt dieses Phänomen so, wie er es selbst bei Ficanos Rezitation orphischer Hymnen erlebte:

Oft verjagt er mit seiner gelehrten Laute die schweren Sorgen
Und nimmt seine Stimme hinzu mit tönenden Worten
Wie es von Orpheus, dem Meister des apollinischen Gesangs
Heißt, er habe die wilden Tiere Odrysiens gezähmt.
[...]
Darauf, wo er schweigt, werde ich, von musischer Begeisterung ergriffen,
geradewegs hinabgeführt zu den vertrauten Laren
und ersinne meinerseits Verse und fordere Phoebus heraus
und verzückt schlage ich die heilige Leier mit dem Plektrum.¹⁰²

Eine Reihe namhafter Persönlichkeiten, darunter Lorenzo und Cosimo de' Medici, wohnte diesen Sessionen bei und berichtete von der erstaunlichen Wirkung, die die orphischen Gesänge Ficanos auf sie ausübten: «Orphei hymnos exposuit, mira que ut ferunt dulcedine ad lyram antiquo more cecinit.»¹⁰³

Poliziano entwickelt Ficanos Konzeption des Furors fort, indem er zum einen die Dichtung emanzipiert, das heisst sie nicht primär in den Dienst der (Gottes-)Erkenntnis, der Anamnesis und des Aufstiegs zum Göttlichen stellt.¹⁰⁴ Zum anderen – und das ist für unsere Thematik entscheidend – koppelt er die Übertragung des Furors an die *admiratio*. Die Funktionsweise der *admiratio* ist jene der *contagio* – ein Begriff aus der Sphäre des Menschlichen, nicht des Göttlichen –, mit der die «astral causation» des Furors zurückgewiesen und an dessen Stelle eine «human agency» gesetzt wird.¹⁰⁵

Lohe, Firenze 1980, S. 112–113; und CRISTOFORO LANDINO, *Praefatio in Virgilio*, in: ROBERTO CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze 1973, S. 21. Gesehen bei HELENE CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, in: GIOVANNI PONTANO, *Églogues / Eclogae*, étude introductive, traduction et notes par Hélène Casanova-Robin, Paris 2011, S. CCXLII.

¹⁰⁰ GALAND, *Introduction*, S. 40.

¹⁰¹ MARSILO FICINO, *De Vita libri tres, Book VIII: De Vita Coelestis Comparanda*, in: DERS., *Opera Omnia*, 2 Bde., Basel 1576, S. 563: «Erinnere dich, dass der Gesang wahrhaftig der mächtigste Nachahmer von allem ist [...] [er] bildet und gestaltet alles derart energisch nach, dass er den Sänger und die Zuhörer unmittelbar anregt, dasselbe auf eine ähnliche Art und Weise nachzuahmen und hervorzubringen.» (Übersetzung A.E.) Zitiert aus NEWBY, *A Portrait of the Artist*, S. 154, Fn. 29.

¹⁰² «Die Verse stammen aus einem Gedicht an Bartolomeo Fonzio [...]» Ich zitiere die deutsche Übersetzung von SCHNEIDER, *Kosmos, Seele, Text*, S. 32. Schneider entnimmt das Zitat aus: PAUL O. KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum*, Florenz 1937, S. 282–283.

¹⁰³ WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 87. Warden zitiert aus C. G. CORSI, *Vita Marsilii ficini* 6, printed as Appendix I in: RAYMOND MARCEL, *Marisile Ficin*, Paris 1958: «Er führte die *Orphischen Hymnen* auf und sang sie, wie man sagt, mit wundervoller Süße auf die Art der Antike.» Die Übersetzung stammt aus: VOLKHARD WELS, *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2009 (= *Historia Hermeneutica*, Series Studia, Bd. 8), S. 212.

¹⁰⁴ Für Ficino ist Dichtung Mittel zum Zweck, um zu Transzendenz und Einheit mit Gott zu gelangen. Kunst und Kreativität sind keine autonomen Akte. Siehe NEWBY, *A Portrait of the Artist*, S. 42.

¹⁰⁵ GUEST, *Varietas*, S. 28.

Für Ficino ist der poetische Gesang ein Abbild der wunderbaren Ordnung, der zyklischen Bewegungen und der Harmonie der Welt und des Kosmos. Wenn der Gesang Verwunderung auslöste, dann vor der Grösse dieser Ordnung.¹⁰⁶ Bei Poliziano hingegen ist die *admiratio* in erster Linie auf die Texte und deren Schöpfer gerichtet – nicht die Wunder des Himmels, sondern die der Dichtung stehen im Mittelpunkt.¹⁰⁷ Der poetische Text bildet nicht die Schöpfung nach, sondern ist selbst Schöpfung (*Nutricia*, Vv. 566–574).¹⁰⁸

Es zeigt sich, dass der mythische Ursprung der Dichtung – die staunenerregende Wirkung der Dichtung des Orpheus – wie auch der Inspirationsprozess – die Übertragung und die Erzeugnisse des *furor poeticus* – an das Staunen gekoppelt und über dieses definiert werden.

1.4.4 Der Dichter als erstaunlicher Mythos

1.4.4.1 Vergil¹⁰⁹

[...] l'originalité de Politien éclate particulièrement dans cette introduction qui n'annonce que très brièvement le sujet [...], mais qui plonge immédiatement les auditeurs dans le monde de la poésie et du merveilleux.¹¹⁰

Wie Perrine Galand dies richtig ausdrückt, bietet *Manto* – die Einführung in Vergils *Bucolica* – keine Einleitung im eigentlichen Sinne, sondern setzt unmittelbar im mythologischen Kontext ein. Nach einer *Praefatio*, die von Orpheus' wunderbarem Gesang und Achilles als seinem Nachfolger berichtet, schwenkt die *Silva* zur Göttin Nemesis, die Griechenland für seinen Hochmut bestraft und vom Thron der Rhetorik und Poetik stösst. Wie ein Kriegsgefangener wird Griechenland unter das Joch der lateinischen Redner und Dichter gestellt und die Geburt Vergils – jenes Dichters, der Hesiod und Homer übertreffen wird – wird prophezeit:

Editus ecce Maro, quo non felicius alter,
seu silvas seu rura canit sive «arma virumque»:
namque Syracosiis cum vix assurgat avenis,
Hesiodum premit et magno contendit Homero.¹¹¹ (*Manto*, Vv. 29–32)

Die Geburt Vergils wird von einer mythischen Aura umgeben, hinter der die biographischen Fakten verschwinden:

Te nascente, Maro, Parnassi e culmine summo
affuit Aonias inter festina sorores
Calliope, blandisque exceptum sustulit ulnis,
permulsitque manu quatiens, terque oscula iunxit,
omina ter cecinit, ter lauro tempora cinxit.¹¹² (Vv. 47–51)

Kalliope eilt von den Gipfeln des Parnass herbei, um Vergil zu wiegen und ihn rituell in die Sphäre der Dichtung einzuweihen.

¹⁰⁶ ANDRÉ CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève / Lille 1954, S. 57.

¹⁰⁷ WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 89.

¹⁰⁸ An dieser Stelle wird Homer die Rolle Jupiters, des Weltenreglers, zugeschrieben.

¹⁰⁹ Die Verszitate in diesem Kapitel beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf *Manto*.

¹¹⁰ GALAND, *Introduction*, S. 56.

¹¹¹ Seht, Vergil wird geboren, gesegnet wie kein anderer, / ob er die Wälder, den Landbau oder die Waffen und den Helden besingt: / und auch wenn er die Hirtenpfeifen aus Syrakus nur mit Mühe übersteigt, / steht er über Hesiod und setzt sich gegen den grossen Homer durch.

¹¹² Als du geboren wurdest, Vergil, kam vom höchsten Gipfel des Parnass, / von den aonischen Schwestern eilend / Kalliope herbei: sie nahm dich empor und hielt dich in den sanften Armen, / sie wiegte dich, berührte dich sanft mit der Hand und verband sich mit drei Küssen mit dir, / dreimal besang sie dich, dreimal schmückte sie deine Schläfen mit Lorbeer. // Die rituelle Einweihung Vergils findet sich auch in den Versen 56–57.

Nascetur, video, supera tibi missus ab arce
 sidereus vates, alti cui numinis haustum
 mens caelo cognata ferat, quem grande sonantem
 non Linus Inachides tantum atque Oeagrius Orpheus
 aut mea qui Tyrio construxit moenia plectro,
 sed vos, o Musae, sed mireris, Apollo.¹¹³ (Vv. 69–74)

Vergil kommt als gestirnter Dichter bzw. Seher («sidereus vates»)¹¹⁴ zur Welt; er ist dem Himmel verwandt («mens caelo cognata ferat») und stellt so eine Mittler- und Mittelposition zwischen Menschlichem und Göttlichem dar.¹¹⁵ Er wird nicht nur in einer Reihe mit den grossen Sängern der Mythologie (Linos, Orpheus) genannt, sondern diese werden anachronistisch als Bewunderer Vergils vorgestellt. Sogar Amphion, bei dessen Saitenspiel sich die Mauersteine von Theben von allein zusammengefügt haben, wie auch Apollon und seine Musen erstaunen über den Gesang Vergils. Die Verse 71–74 laufen grammatikalisch auf «sed mireris» zu: Das Staunen über den Gesang Vergils verbindet und umfasst als Klimax die Sänger, die Musen und Apollon.

Der Sternenhimmel hat eine weitere zentrale Bedeutung, insofern als er den Raum des Erinnerns bildet. Die Dichter gehen aus den Gestirnen hervor, um mit ihren Gesängen Erinnerungsräume und -orte (Himmel und Sterne) zu schaffen, in die sich die *fama* der Dichter sowie der von ihnen beschriebenen Helden, Fürsten und Figuren einschreibt. Diese Räume funktionieren analog dem dichterischen Text als eine kosmologisch-mythologische Topographie, die dem Lob und der Erinnerung dient.¹¹⁶ Die Erinnerung wiederum sowie der Ruhm sind an das Staunen gekoppelt: Nur staunenerregende Dichtung bleibt in das Gedächtnis eingeschrieben (vgl. V. 308 und siehe unten).

Die Geburt Vergils wird von Manto prophezeit und Manto wird seine *inspiratrice* sein (V. 313). Die Figur Mantos steht paradigmatisch für Polizianos Eklektizismus, das Ineinander- und Übereinanderlegen verschiedener kultureller und literarischer Bezüge. In der griechischen Mythologie¹¹⁷ ist Manto die Tochter von Teiresias und besitzt – wie ihr Vater – die Gabe der Prophetie. Sie gilt als Gründerin des apollinischen Orakels bei Kolophon. In Ovids und Vergils Werk vermählt sich Manto mit dem Flussgott Tiberinus; der gemeinsame Sohn Ognus gilt als Gründer von Mantua – der Geburtsstadt Vergils.¹¹⁸ Statius beschreibt in seiner *Thebais*, wie Manto nach dem Tod ihres Vaters während der Belagerung Thebens durch viele Länder gezogen ist, bevor sie sich an den Ufern des Mincio niedergelassen hat, wo aus den Tränen, die sie für ihren Vater vergossen hat, ein See entstand. Manto verbindet als Figur das antike Griechenland mit Italien sowie die Sprache und Dichtung beider Länder. Diese Verbindung spiegelt sich auch in Vergil wider, wenn er als «Aonius iuvenis» beschrieben, seine Herkunft an die Bewohner Böotiens – insbesondere die Musen –, an die Gegend um Theben sowie an den Tempel Apolls gebunden wird.¹¹⁹

¹¹³ Es wird geboren – ich sehe es –, zu dir geschickt von den hohen Sphären /, ein gestirnter Dichter, dessen dem Himmel verwandter Geist / durchdrungen ist von der hohen Gottheit; sein grossartiger Gesang / wird nicht nur von Linos dem Inachiden und Orpheus dem Thraker bewundert werden / oder von Amphion, der mit seiner Laute meine Mauern errichtet hat, / sondern auch ihr, oh Musen und du, oh Apollon, werdet ihn bestaunen. // Es handelt sich um das von der Muse ausgesprochene Orakel; durch die Muse wiederum spricht Apollon. Siehe *Manto*, Vv. 259–260.

¹¹⁴ An dieser Stelle wäre ein Vergleich mit dem Orphischen Hymnus an den Sternenhimmel sehr spannend. Einen ersten Eindruck gibt SCHNEIDER, *Kosmos, Seele, Text*, S. 29–31.

¹¹⁵ Zu Vergil als *poeta theologus* siehe BAUSI, *Commento*, S. 14–15.

¹¹⁶ So auch bei Ficino, der die unzerstörbare Erinnerungskraft als eine der wesentlichen Gaben des Kunstwerkes beschreibt. Siehe CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, S. 61.

¹¹⁷ Siehe das Lemma «Manto» in *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 3, Stuttgart 1969, S. 980.

¹¹⁸ VERGIL, *Aeneis*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2008, 10, 198. Verweise und Zitate aus der *Aeneis* werden in der Folge mit *Aen.* wiedergegeben.

¹¹⁹ Vgl. auch *Ambra*, 286; ebenso BAUSI, *Commento*, S. 36.

Die Prophezeiung Mantos richtet sich an die «magnanimi heroes» und verspricht ihnen Ruhm und Erinnerung durch den kommenden Dichter:

Grande tamen vobis leti solamen honesti,
magnanimi heroes nati felicibus astris,
afferet Aonius iuvenis, cui dia canenti
facta virum totis pariter praeconia linguis
solvet Fama loquax, cui dulci semper ab ore
roscida mella fluent, cuiusque Acheloia Siren
gestiet innocuo divina poemata cantu
flectere, cui blandis insidet Suada labellis,
cui decus omne suum cedet stupefacta vetustas.¹²⁰ (Vv. 300–308)

Vergils Aufgabe wird es sein, die Taten der Heroen zu verherrlichen, und zwar mit einem lieblichen Gesang, der wie Orpheus den mächtigen Gesang der Sirenen wirkungslos macht. Die Dichtung Vergils ist derart graziös – die Grazie Suada wird sich auf seine Lippen legen –, dass ihm das erstaunte und verblüffte Altertum («stupefacta vetustas») Ruhm und Ehre zollt. Ruhm und Ehre sowie die Erinnerung sind somit Folgen des Erstaunens, in das der dichterische Gesang das Publikum zu versetzen vermag.

Von grosser Bedeutung ist der Übergang von der Fama, die Vergil mit allen ihren Zungen beim Preisen der grossen Heldentaten beiseitesteht, zum Ruhm, der nicht mehr dem Helden, sondern dem Poeten gezollt wird. Am Ende bleibt nur die Dichtung – alles andere, selbst die Helden, sind vergänglich. Das zeigt sich auch im Vergleich der Dichtung mit den sieben Weltwundern (Vv. 325–350), deren Vergänglichkeit – der Erosion der Zeit und dem Wüten der Götter ausgeliefert – der Unsterblichkeit literarischer Werke gegenübergestellt wird. Solange das Meer ein- und ausfliesst, solange sich die Elemente vermischen und immer wieder neue Formen hervorbringen, werden Vergils Werke unsterblich sein.¹²¹ Die Verbindung von Zyklizität und immerwährendem Lob für den Dichter wird anhand von Anaphern vorgestellt:

at manet aeternum et seros excurrit in annos
vatis opus: [...]
[...]
semper erit magni decus immortale Maronis,
semper inexhaustis ibunt haec flumina venis,
semper ab his docti ducentur fontibus haustus,
semper odoratos fundent haec gramina flores,
unde piae libetis apes, unde inclyta nectat
serta comis triplici iuvenilis Gratia dextra.
Et quis, io iuvenes, tanti miracula lustrans
eloquii, non se immensos terraeque marisque
prospectare putet tractus? [...] ¹²² (Vv. 338–353)

¹²⁰ Aber grossen Trost für euren ehrenvollen Tod, / oh ihr grossen Helden, die ihr unter begünstigten Sternen geboren wurdet, / wird der böotische Jüngling überbringen: Ihm, der die göttlichen Handlungen / der Helden besingen wird, wird die redselige Fama mit allen ihren Zungen / ebensolche Verherrlichung zukommen lassen; aus ihrem süssen Mund / wird immer tauender Honig fliessen; die Sirene Acheloia begehrt danach, / dessen göttliche Dichtungen mit harmlosem Gesang zu verkünden; / auf seine zärtlichen Lippen wird Suada sich legen / und ihm wird das erstaunte Altertum jeglichen Ruhm eingestehen.

¹²¹ Die zyklische Auffassung der Zeit wurde insbesondere von Ficino propagiert, der darin eine Manifestation sowie eine Analogie zu den ewigen, proportional-harmonischen Bewegungen der himmlischen Sphären sah.

¹²² Aber das Werk des Poeten bleibt in Ewigkeit / und geht über lange Jahre hinaus: [...] / [...] der unsterbliche Glanz des grossen Maro wird ewig währen, / immer werden diese Flüsse aus unerschöpflichen Adern fliessen, / immer wird aus seinen Quellen Gelehrtes geschöpft werden, / immer werden aus diesem Boden wohlriechende Blüten hervorgehen, / von diesen, treue Bienen, möget ihr trinken, von diesen möge / die jugendliche Grazie gewandt die berühmten Girlanden in ihr Haar flechten. / Und wer, oh ihr Jünglinge, so viele Wunder der Redekunst umkreisend, / hat nicht das Gefühl, die immense Ausdehnung von Land und Meer / zu erahnen? // Zur Metapher der Biene vgl. u. a. GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 268.

In diesem Abschnitt zeigt sich der dynamische Charakter der Dichtung. Diese wird nicht museal verehrt, sondern aus ihrem Nektar gehen immer wieder neue Lehren hervor, entstehen immer wieder neue wohlriechende Blüten, an denen die jungen Dichter sich nähren können. Aus den den leuchtenden Wundern der Redekunst («*miracula lustrans eloquii*») schöpft sich die ganze Welt, lassen sich die Weiten der Erde sowie der Meere ermessen.

Poliziano schafft das Bild eines Flusses, der in seiner Vielgestaltigkeit die Vielfalt der Dichtung darstellt.

Sic varios sese in vultus facundia dives
induit: et vasto nunc torrens impete fertur
fluminis in morem, sicco nunc aret in alveo;
nunc sese laxat, nun exspatiata coerces;
nunc inculta decet, nunc blandis plena renidet
floribus; interdum pulchre simul omnia miscet.¹²³ (Vv. 362–367)

Ihren Höhepunkt erreicht die Dichtung dann, wenn sich verschiedene Stile in ihr vereinen, wenn ihre *discordia concors* auf die harmonische Vielfältigkeit der Natur verweist.¹²⁴

In der *variatio* verbinden sich wie in der *admiratio* sowohl produktions- als auch wirkungsästhetische Aspekte. Für das literarische Schaffen geht es nicht nur darum, Verschiedenes zusammenzubringen, sondern auch darum, das Verschiedene auf kunstvolle und überraschende Weise zu verbinden. Dadurch ist die *variatio* nicht nur Bestandteil der *delectatio* und Mittel gegen die Monotonie,¹²⁵ sondern insbesondere dazu bestimmt, Staunen zu erzeugen. In der *variatio* kann Ungewöhnliches miteinander vereint werden.¹²⁶ Nicht nur für Pseudo-Longin ist das *paradoxon* eines der zentralen Mittel, um *admiratio* hervorzurufen, auch für Poliziano sind das Ungewöhnliche und das Kontroverse bevorzugte Mittel, um Staunen bei den Lesern auszulösen.¹²⁷

1.4.4.2 Homer¹²⁸

Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur. hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse amnium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superaverit. idem laetus ac pressus, iucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis, nec poetica modo, sed oratoria virtute eminentissimus.¹²⁹

¹²³ Gleichsam kleidet sich die reiche Redegabe mit mannigfachen Zügen: / So ist sie einmal ein Sturzbach, hervorgebracht / von einem stürmischen Drang wie der eines vollen Flusses, / einmal ruht sie trocken in einem Flussbett; / einmal entspannt sie sich, einmal bündigt sie sich, nachdem sie abgeschweift war; / einmal geht sie unkultiviert vor, einmal erstrahlt sie in voller Blüte / und manchmal bringt sie alles wunderbar zusammen.

¹²⁴ GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 220–221.

¹²⁵ Siehe das Lemma «Variation» in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, S. 1006–1015.

¹²⁶ GALAND, *Introduction*, S. 108.

¹²⁷ BETTINZOLI, *Daedalus iter*, S. 110. Für Pseudo-Longin und die Bedeutung des *paradoxon* für die *admiratio* (*thaumaston*) siehe das Lemma «Admiratio» in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, S. 108. Siehe ebenso LECOINTE, *L'idéal et la différence*, S. 317: «[...] le concept de variété tend à renvoyer de plus en plus, chez Politien, [...] à l'inattendu, l'insolentia, la nouveauté, l'irrégularité.»

¹²⁸ Die Verszitate in diesem Kapitel beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf *Ambra*.

¹²⁹ *Inst. Orat.*, X, 1, 46: «Da nun scheint es uns recht und fromm, so wie Arat glaubt, mit Juppiter habe sein Lied zu beginnen, wenn wir mit Homer den Anfang machen. Hat er doch so, wie nach seinen eigenen Worten im Ozean Ströme und Quellen immer wieder ihren Lauf beginnen, allen Bereichen der Beredsamkeit Vorbild und Ursprung geliefert. Niemand könnte ihn bei großen Geschehnissen an Erhabenheit, bei kleinen an treffender Genauigkeit überbieten. Üppig zugleich und schlicht, lieblich und ernst, bald in seiner Fülle, dann wieder in seiner Kürze staunenswert ist er nicht nur an dichterischer, sondern auch an rednerischer Meisterschaft der hervorragendste.» Poliziano zitiert diese Stelle in ANGELO POLIZIANO, *Rede des Angelo Poliziano bei seiner Erklärung des Homer*, in: DERS., *Vorworte und Vorlesungen*, S. 84.

Nicht umsonst führt Poliziano diese Stelle Quintilians in seiner Vorlesung zu Homer an. Neben Vergil ist Homer sein grosses literarisches Vorbild: Homers Sprache wird gleichsam als Ursprungssprache verehrt; alle Bereiche der Beredsamkeit haben in ihr ihren Ausgang genommen.

Utque parens rerum fontes et flumina magnae
suggerit Oceanus terrae, sic omnis ab istis
docta per ora virum decurrit gratia¹³⁰ chartis;
hinc fusa innumeris felix opulentia saeculis
ditavit mentes, tacitoque infloruit aevo.¹³¹ (*Ambra*, Vv. 476–480)

Wie um Vergil wird auch um Homer ein reich ausgeschmückter Mythos geschaffen.¹³² Besonderes Augenmerk wird diesmal auf die Vorgeschichte der Geburt gelegt. Thetis beklagt sich bei Jupiter, dass ihr Sohn Achilles dem Vergessen anheimgegeben, seinen heroischen Taten keine Unsterblichkeit durch fortwährende Loblieder geschenkt würde. Jupiter verspricht ihr, dass Fama unermüdlich mit hundert Mündern Lobgesänge auf Achilles singen werde (V. 155) – gemeinsam mit Homer, dessen Geburt er prophezeit:

Nulla virum gens, nulla dies, nusquam ulla tacebit
posteritas, nulla teget invida nube vetustas.
Quippe deum sancta nascetur origine vates,
qui lucem aeternam factis immanibus addat,
qui regum fera bella tonet grandique tremendas
obruat ore tubas, cuius vocalia Siren
pectora et Aonidum miretur prima sororum.¹³³ (Vv. 162–168)

Ein Dichter göttlicher Abstammung wird geboren werden, der die Taten Achills in Ewigkeit erleuchten, der die Kriege nicht nur erklingen lässt, sondern sie mit seiner Stimme übertönt, sodass die Sirenen und Kalliope seinen Gesang bestaunen.¹³⁴

Die ruhmreichen Taten des Achill können nur mit überragender Dichtung besungen werden – die ausserordentlichen Fähigkeiten von Held und Dichter sind zentral für die Charakterisierung der beiden. Schon bei Pseudo-Longin wird das Ausserordentliche als Bedingung des Staunens genannt:

Doch wird man bei all diesem sagen, dass für die Menschen das Nützliche und Nötige leicht zu erwerben ist, immer jedoch das Ausserordentliche bewundernswert bleibt [*thaumaston ... paradoxon*].¹³⁵

Bevor der Mythos der Geburt Homers in voller Länge ausgefaltet wird, werden zuerst die Heimatstadt Homers sowie drei Figuren der Mythologie, die mit ihr in Verbindung stehen, erwähnt. Theseus, der sich seiner verstorbenen Gemahlin – der Amazone Smyrna – dadurch erinnert, dass er eine Stadt (das heutige

¹³⁰ Bausi übersetzt «gratia» mit «ornamento», viel eher als der Redeschmuck scheint mir an dieser Stelle jedoch die Anmut der Sprache Homers gemeint.

¹³¹ Und wie der Ozean, Vater aller Elemente, Quellen und Flüsse / der grossen Erde unterstützt, so entspringt dieser Schrift / jede weise Anmut in der Sprache der Menschen; / von hier bereicherte ein gesegneter Reichtum den Geist / unzähliger Jahrhunderte und erblühte im stillen Lauf der Zeit.

¹³² GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 193.

¹³³ Kein Volk, kein Tag, keine zukünftige Generation / wird seinen Namen verschweigen, und auch der Neid der Antike wird ihn mit keiner Wolke bedecken. / Es wird nämlich ein Dichter geboren werden, vom heiligen Stamm der Götter, / der seinen ungeheuerlichen Taten ewiges Licht hinzufügen wird, / er wird die unbändigen Kriege der Könige erklingen lassen und mit seiner Stimme / die grauenerregenden Kriegstrompeten überdecken; die Sirene und die berühmteste / der böotischen Schwestern werden seine klingende Brust bestaunen.

¹³⁴ Unter anderem hatte Silicus Italicus Kalliope staunend vor dem Gesang ihres Sohnes Orpheus beschrieben. Siehe BAUSI, *Commento*, S. 120.

¹³⁵ LONGINUS, *Vom Erhabenen*, Griechisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Otto Schönberger, Stuttgart 2008, 36, 5. Die Schrift Pseudo-Longins wird in der Folge unter *Sublim.* zitiert. Für Homers ausserordentlichen Geist siehe auch *Ambra*, V. 204.

Izmir) nach ihr benennt.¹³⁶ Auf der Spitze eines Hügels weilt die vom Schmerz versteinerte Niobe, die unaufhörlich um den Tod ihrer Kinder weint. Hindurch fließt der Fluss Meles, der dem (Trauer-)Gesang der Schwäne in den Grotten lauscht. Poliziano mythisiert die Geburtsstadt Homers zu einem Ort der unaufhörlichen Erinnerung und der Trauergesänge.

Homer wird als Sohn eines Gottes, der die Tänzerinnen des Bacchus angeleitet, den heiligen Chören der Musen geantwortet und mit Apollon gewetteifert hat, beschrieben. Heimlich hat dieser Kreitheis geschwängert – Kreitheis gilt gemeinhin als Mutter Homers, in der griechischen Mythologie gibt es auch eine Najade unter diesem Namen (Vv. 215–218).¹³⁷ Schon mit dem ersten Wimmern hat Homer das tobende Meer, tosende Winde und wilde Tiere besänftigt sowie Faune und Satyrn zum Staunen gebracht. Sogar Niobe unterbricht ihr Weinen, um dem Flötenspiel Homers zu lauschen (Vv. 220–224). Die erstaunlichen Kräfte von Homers Gesang sind identisch mit jenen des Orpheus, wie sie in der Einleitung von *Manto* beschrieben werden (*Manto*, Vv. 15–20).¹³⁸

Grande tamen calami reboant, grande unca remugit
tibia: saepe illum vicina Faunus in umbra
demirans, auris tacitus tendebat acutas,
et subito puerum Satyri cinxere theatro;
cum Satyrisque ferae, sed quae nil triste minentur;
cumque feris silvae, sed quae alta cacumina motent,
multifidaeque sacris adnutent legibus aurae.¹³⁹ (Vv. 238–244)

Nicht der Dichter wird von der Natur inspiriert, sondern die Natur wird vom Dichter bewegt: Wälder und Berge bewegen sich nach den heiligen Gesetzen («sacris legibus») von Homers Gesang. Diese erstaunliche Wirkung auf die Natur findet sich noch einmal am Ende des (Lehr-)Gedichts:

[...] carmine pulchro,
naturamque omnem, illa ipsa mirante, figurat.¹⁴⁰ (Vv. 573–574)

Poliziano weist mehrmals darauf hin, dass es sich beim Erzählten um Legenden handelt, die sich um Homer ranken (Vv. 213–214, 220, 229, 231). Dadurch wird der mythische Charakter zusätzlich untermauert, das Sagenhafte und Wundersame des Erzählten wird herausgestellt.

Politian recalls the Aristotelian definition of the philosopher as „philomythos,“ meaning in greek, lover of fables. Since fables consist in wonderful events, and philosophy was generated by a sense of wonder at the causes of things, there is a strong connection between the two.¹⁴¹

Poliziano geht noch einen Schritt weiter, wenn er, wie eben beschrieben, das Verhältnis von Natur und Dichtung umkehrt und nicht die Natur – wie bei Aristoteles –, sondern die Dichtung als Ursprung des Staunens genannt wird.¹⁴²

¹³⁶ Smyrna wird nicht unumstritten von einigen Autoren, darunter Aristoteles, als Heimatstadt Homers bezeichnet. Siehe BAUSI, *Commento*, S. 124.

¹³⁷ In einigen Quellen wird Homer als Sohn von Kreitheis und Meles beschrieben. Poliziano spielt mit unterschiedlichen Legenden und Ursprungsangaben. Mehr zu Kreitheis findet sich auf <http://www.theoi.com/Nymphe/NympheKretheis.html> (Stand April 2021).

¹³⁸ Vgl. auch *Ambra*, Vv. 257–259.

¹³⁹ Dennoch hallen die Pfeifen gewaltig wider, laut dröhnt die gekrümmte / Flöte: Ein Faun, ihn bestaunend aus den nahen / Schatten, spitzte seine scharfsinnigen Ohren, / und sofort umringten die Satyrn den Jungen wie im Theater; / mit den Satyrn die wilden Tiere, aber ohne unheilvolle Absichten; / und mit den Tieren die Wälder, die hohen Wipfel bewegend / und sich verneigend vor den heiligen Gesetzen der wandelbaren Lüfte.

¹⁴⁰ [...] und stellt in seiner wunderbaren Dichtung / die ganze Natur (darüber staunt sie selbst) dar.

¹⁴¹ GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 268.

¹⁴² Vgl. *Met.*, 982b.

In der Blüte seiner Jugend begann Homer, den kraftvollen Gesang der Dichter zu lieben und zu bewundern – der Ausruf «oh höchste göttliche Macht des Dichters» («oh maxima numina vatū!», V. 255) kann sowohl als Ausruf Homers oder aber als Ausruf des Erzählers verstanden werden. Figur und Erzähler treffen sich in der Bewunderung der alten Dichter.

Schon in jungen Jahren setzte sich der Furor des Achilles in Homer fest und animierte den «heiligen Dichter», ein herausragendes Werk zu konzipieren:

Iamque insana sacrum vis insertusque medullis
exstimulat vatem Aeacides, iam parturit altum
mens opus, et magnis animosa accingitur ausis.¹⁴³ (Vv. 260–262)

Hatten sich zuvor die Stimmen Homers und Polizianos übereinandergelegt, vermischen sich hier die Vorhaben von Achilles und Homer, denn ab «iam parturit» könnten sowohl der Dichter als auch Achilles Subjekt sein: Ein grosses Werk wird konzipiert, mutvoll wird zur grossen Tat gerüstet. Homer begehrt danach, das Antlitz Achills sehen zu können. Kraft seiner wagemutigen Evozierungs- und Imaginationskraft gelingt es ihm, die «terribilem umbram» Achills „auferstehen“ zu lassen.¹⁴⁴ Der Held erscheint ihm in der glänzenden Kriegsmontur, die er im siegreichen Kampf gegen die Trojaner trug und in der er sich aufmachte, Priamus zu besiegen (Vv. 260–275).

Homer evoziert ein lebendiges Bild des Helden, das ihm in seiner Stärke die Sehkraft raubt (Vv. 283–284). Insbesondere von der Betrachtung von Achills Schild geht eine überwältigende Kraft aus (Vv. 279–282):

When Poliziano recounts the myth of Homer's blinding, he describes it as taking place as the poet stares at a revealed vision of the shield of Achilles – even the originary act of poetic *mania* concerns contemplation of a work of artifice [...]¹⁴⁵

Die Erblindung Homers wird in Überlagerung mit der Erblindung Teiresias' erzählt.¹⁴⁶ Homer ist gelähmt und erschrocken («exterritus») von der Erscheinung, Achill aber hat Mitleid mit ihm, haucht ihm seherische Kraft ein und schenkt ihm schliesslich den mächtigen Stock des Teiresias. Dieses Bild des Achill, der sich mitleidend und liebevoll um den jungen Dichter kümmert, kontrastiert mit dem vorangehenden Bild seiner kriegerischen Erscheinung, die Schrecken und Schauer auslöste.¹⁴⁷ Es verbinden sich in ihm – und darauffolgend in Homer – der heroische und der prophetische Aspekt der Mythologie und der Dichtung.

Nachdem Achilles Homer mit poetischem Furor erfüllt hat, hat dieser nur noch ein Ziel: Achilles, den er verehrt und bestaunt, zu besingen.

[...] unum ante omnis miratur amatque.¹⁴⁸ (V. 298)

Nach diesem Vers wechselt der Text von der Beschreibung des Erweckungserlebnisses hin zur poetischen Nacherzählung der Inhalte der *Ilias* und der *Odyssee*. In dieser Nacherzählung überlagern sich nicht mehr Held (Achill) und Dichter (Homer), sondern Erzähler (Poliziano) und Dichter (Homer). Paradigmatisch dafür steht die Beschreibung von Achilles, wie er nach dem Tod von Patroklos – bewaffnet mit auserlesenen

¹⁴³ Schon durchdringt die rasende Kraft des Achilles das innerste Mark / des heiligen Dichters, schon gebiert der Geist / ein grosses Werk und rüstet sich mutig zu kühnen Taten.

¹⁴⁴ *Terribilis* hat die Bedeutungen „schrecklich“ sowie „Ehrfurcht gebietend, ehrwürdig“, wobei Letzteres auch als „staunenswert“ interpretiert werden kann. Siehe *Der neue Georges*.

¹⁴⁵ GUEST, *Varietas*, S. 29.

¹⁴⁶ BAUSI, *Commento*, S. 129.

¹⁴⁷ Vgl. die *Praefatio* von *Manto*, V. 21.

¹⁴⁸ [...] ihn vor allen anderen liebt und bewundert er.

Waffen, die seine Mutter Thetis von Vulcanus hat herstellen lassen¹⁴⁹ – das Kriegsfeld beschreitet. Diese Episode erzählt Poliziano in enger, teilweise wörtlicher Anlehnung an die *Ilias*.

[...] en outre, l'*ekphrasis* d'Achille et son bouclier n'est rien d'autre qu'une paraphrase, voire une traduction, du texte homérique. [...] Politien se met ici en scène en tant qu'écrivain lucide créant son héros, Homère, lui-même en train de créer son personnage principal, Achille.¹⁵⁰

Den Stellen, die nahe am Ausgangstext sind, wohnt immer auch ein kompetitives Moment inne, insofern als der Dichter seinen Vorgänger nicht nur zitieren, sondern dessen Verse weiterschreiben, umformen, übertreffen möchte. Dies zeigt sich, obwohl oder gerade weil direkt im Anschluss an die beschriebene Stelle ein Bescheidenheitstopos – zum ersten Mal in Ich-Form – aufgeführt wird, dem der Fortgang der Verse widerspricht.¹⁵¹ Poliziano klagt, dass er nur mit Mühe und Entbehrungen von den Kämpfen und Kriegen der Götter berichten könne, schliesst an diese Aussage aber eine derart starke, bildliche Szenerie des Kriegsfeldes an, dass von Ausdrucksarmut keine Rede sein kann.¹⁵² Dieses ambivalente Spiel zwischen scheinbar grenzenloser Bewunderung des grossen Vorbildes und dem Versuch, dieses Vorbild zu übertreffen, charakterisiert die *Silvae*.

Die bildstarke Schilderung dient als Grundlage der Charakterisierung von Homers Sprache, die den Geist der Leser und Zuhörer energisch und heftig in ihren Bann zu ziehen vermag (V. 505). In der *Oratio super Fabio Quintiliano* hat Poliziano ausgeführt, dass zu bestaunen sei, wer die Reaktion des Publikums zu steuern wisse:

Quid admirabilius quam te in maxima hominum moltitudine dicentem, ita in hominum pectora mentesque irrumpere, ut et voluntates impellas quo velis atque unde velis retrahas, et affectus omnes vel hos mitiores, vel concitatiores illo emodereris, et in hominum denique animis volentibus cupientibusque domineris?¹⁵³

Weniger zentral als in der Rhetorik, von der hier die Rede ist, ist in der Dichtung die Beeinflussung und Manipulation des Publikums. Vielmehr geht es ihr darum, die Zuhörer und Leser in ihren magischen Bann zu schlagen.¹⁵⁴

Poliziano verwendet wiederum kräftige Bilder, um den Reichtum und vor allem auch das Erbe der Sprache Homers zu veranschaulichen. Bedeutend ist das berühmte Motiv des Ozeans, das bei Homer selbst, aber auch bei Quintilian, Dionysios von Halikarnassos oder Pseudo-Longin erscheint:¹⁵⁵ Genauso wie Ozean, Vater aller Elemente, der Erde Quellen und Flüsse geschenkt hat, so hat Homer mit seinen Werken

¹⁴⁹ BAUSI, *Commento*, S. 137.

¹⁵⁰ GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 195. Vgl. HOMER, *Ilias*, IXX, Vv. 373–398, dazu ebenfalls BAUSI, *Commento*, S. 138. Während Homer die funkelnden Waffen Achills mit denen von Helios – Hyperions Sohn – vergleicht, berichtet Poliziano davon, dass der Glanz von Achills Waffen jenen der Sonne – «Hyperionis orbem» – herausgefordert habe.

¹⁵¹ Einige Zeilen weiter stellt sich der Erzähler die Frage, mit welcher Stimme er den Reichtum von Homers Werken enthüllen könne (V. 467–468). Vergleichen kann er sich mit Homer nicht, denn erst aus Homers Sprache sind alle anderen Formen der Sprache hervorgegangen. Zusammenfassen kann er Homers Werke ebenso wenig, weder inhaltlich noch sprachlich, denn sie zeugen von einer nahezu unerschöpflichen Vielfalt (V. 487–496).

¹⁵² Siehe die Verse 376–386.

¹⁵³ POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano*, S. 882–883. Für die Übersetzung: POLIZIANO, *Rede des Angelo Poliziano über Fabius Quintilianus und die Silvae des Statius*, S. 100: «Was verdient höhere Bewunderung, als dass man vor einer riesigen Menschenmenge spricht und so tief in Herz und Sinn der Hörer eindringt, dass man ihren Willen überall hin lenkt, wohin man will, und sie von allem abhält, was man nicht will, und dass man alle Gefühle, mildere wie heftigere, lenkt und schließlich Willen und Begehren der Seelen beherrscht?»

¹⁵⁴ GALAND, *Introduction*, S. 89.

¹⁵⁵ GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 197: «Ce topos se traduit en général par une métaphore qui applique au poète grec une image tirée de son propre text (*Il.* XXI, 196–197): celle de l'Océan, source commune de tous les cours d'eau. Denys d'Halicarnasse [...], Quintilien (X, 1, 46), l'auteur du *Traité du Sublime* (XIII–3) et d'autres ont célébré Homère source de tout savoir.»

den Gelehrten die Anmut der Sprache überbracht (Vv. 476–480). An das Bild des ozeanischen Stroms reihen sich Metaphern, die den Text als Bild oder als Gewebe («texta»)¹⁵⁶ darstellen (Vv. 483–486) und schliesslich in einem Ausruf über die Grossartigkeit Homers münden:

Quantus honor vocum, quam multis dives abundat
floribus et claris augescit lingua figuris!¹⁵⁷ (Vv. 487–488)

Die Sprache Homers ist farbig, blumig, leuchtend, figurativ.¹⁵⁸ An die Leuchtkraft der poetischen Sprache ist die *enargeia* gekoppelt, die neben der verbildlichenden Funktion auch jene der «mise en lumière» beinhaltet, gebunden an Vorstellungen der Klarheit und des Strahlens.¹⁵⁹

Einige Stellen weiter werden die Stärke des Ausdruckes, das *decorum* und die *variatio* hervorgehoben – wiederum nicht analytisch-deskriptiv, sondern überschwänglich und voller Bewunderung (Vv. 497–589).

Dulcius eloquium nulli nec apertior unquam
vis fandi fuit aut quae mentibus acrior instet:
indole quemque sua pingit, sua cuique decenter
attribuit verba et mores; unumque tenorem
semper amat, meminitque sui, scit et unde moveri
et quo sit prodire tenus, fusumque gubernat
arte opus, et mediis prima ac postrema revincit.
Nunc teneras vocat ad lacrimas, nunc igneus iram
suscitat; interdum retrahit, probat, arguit, urget;
nunc nova suspendunt avidas miracula mentes,
foeta bonis, ipsum utiliter celantia verum.¹⁶⁰ (Vv. 504–514)

Wie kein anderer hat Homer es verstanden, in allen verschiedenen Stilen den richtigen Ton zu wählen, ja formbildend für diese zu wirken. Er hat die Charaktere passend gezeichnet («pingit») und stets das Werk als harmonische Einheit komponiert. Er kann Leser zu Tränen rühren, sie wütend stimmen, bisweilen zeigt er sich zurückhaltend, anerkennend, abwägend, drängend, und immer wieder gelingt es ihm, die Leser mit neuartigen, unerhörten Wundergeschichten zum Staunen zu bringen.

Homers Poesie wird auch als Ursprung allen Wissens verehrt. Seine Dichtung berichtet von den Anfängen der Welt, lehrt uns die Gesetze des Kosmos und der Natur, setzt die göttliche Wirkmacht vor Augen, beschreibt die körperliche, seelische und rationale Konstitution des Menschen und leitet die Grundsätze der Ethik sowie der Politik her (Vv. 515–555).¹⁶¹ Am Ende dieses Reigens stehen die Überlieferung der literarischen Genres und die Positionierung der Dichtung als Lehrmeisterin der Kunst (Vv. 556–569) – beides kulminiert in diesen Zeilen:

¹⁵⁶ Vgl. dazu GUEST, *Varietas*, S. 40–41.

¹⁵⁷ Wie gross ist der Glanz der Worte, wie viel Schmuck / überflutet die leuchtende Sprache, wie reich ist sie an eleganten Figuren!

¹⁵⁸ Vgl. dazu auch den Vers 506: «indole quemque sua pingit [...]» Eine weitere Stelle findet sich in *Manto* (Vv. 321–324) in Bezug auf Vergil, wenn seine Texte mit den lebendigen Bildern, die von griechischen Frauen zur Feier Minervas auf Gewänder gestickt wurden, verglichen werden.

¹⁵⁹ GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 108.

¹⁶⁰ Nie war jemandem eine lieblichere Redekunst gegeben oder eine reinere / Ausdruckskraft; nie hat jemand das Denken schärfer durchdrungen: / er zeichnet jeden nach seinem Charakter, jedem weist er die / angemessenen Worte und Handlungen zu; er bevorzugt / eine einheitliche Tonhöhe, bleibt sich selber treu: Er weiss, wo er beginnen / und bis wohin er fortschreiten soll, er hält sein umfangreiches Werk mit Kunstfertigkeit / zusammen und verbindet den Mittelteil mit dem, was vorher war und dem, was nachher kommt. / Einmal ruft er zärtliche Tränen hervor, ein ander mal weckt er glühend den Zorn; / bisweilen hält er zurück, anerkennt, widerlegt oder drängt voran; / manchmal werden die erwartungsvollen Gemüter mit unerhörten Wundern, die voller Tugend sind, / auf die Folter gespannt, die tiefere Wahrheit vorteilhaft verbergend.

¹⁶¹ GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 105.

heroumque idem facies, et celsa potentum
 ora deum, variisque horrenda animalia formis,
 diversasque urbes positusque habitusque locorum
 innumeros, sensusque animorum, carmine pulchro,
 naturamque omnem, illa ipsa mirante, figurat.¹⁶² (Vv. 570–574)

Alles beschreibt Homer in seinem «carmine pulchro», sodass die Natur und in der Folge die gesamte antike Welt vor ihm und seinen Texten erstaunen (Vv. 575–585). Wie stark Homers Dichtung seither auf die Welt gewirkt hat, zeigt sich unter anderem darin, dass sie Alexander dem Grossen als Rat für seine Kriegszüge sowie als Vorbild seiner Triumphe diente. Die Dichtung bildet die Grundlage der Geschichte, nicht umgekehrt.

Die Errungenschaften Homers werden in einem Duktus der *admiratio*, gipfelnd in superlativen Ausrufen, dargebracht. Dabei erinnert das Staunen – gerade in Zusammenhang mit dem Wissen, das Homer laut Poliziano zu vermitteln vermochte – an die aristotelische Bestimmung des Staunens als Anfang allen (metaphysischen) Wissens.

Weil sie sich nämlich wunderten [*thaumazein*], haben die Menschen zuerst wie jetzt noch zu philosophieren begonnen; sie wunderten [*thaumasantes*] sich anfangs über das Unerklärliche, das ihnen entgegentrat. Allmählich machten sie auf diese Weise Fortschritte und stellten sich über Grösseres Fragen [...] (So ist auch der Liebhaber von Mythen in gewisser Hinsicht ein Philosoph, setzt sich doch ein Mythos aus Wunderbarem zusammen.)¹⁶³

Mit seiner *praelectio* kehrt Poliziano die Reihenfolge von Staunen und Wissen um und verändert das Verhältnis von *philomyhtos* und *philosophos*. Denn gestaunt wird nicht zuerst über den Kosmos und die Natur, sondern über die Dichtung, in der die natürlichen und übernatürlichen Dinge der Welt besungen werden. Der *mythos* steht nicht als Erklärung des Staunens, sondern als dessen Auslöser, wobei der Mythos nicht als irrationaler von der Philosophie getrennt, sondern als deren Ursprung dargestellt wird. Dies sind Anklänge an das neuplatonische Wissensverständnis, das der Dichtung über den göttlichen *furor* einen hermetischen, nicht begrifflichen Zugang zu den höchsten Wahrheiten zuspricht. In Homer vereinen sich der aristotelisch-epistemologische und der poetisch-mystische Aspekt des Erkennens.¹⁶⁴ Homer ist

[...] à la fois *vates* inspiré et *poeta doctus*, capable d'effectuer une admirable synthèse entre les révélations dispensées par Dieu et les connaissances acquises par les sciences de l'homme.¹⁶⁵

Homer steht auch am Anfang des literarischen Werdegangs von Poliziano. Die Übersetzung von Teilen der homerischen *Ilias* ist Polizianos erste öffentliche literarische Tätigkeit. Genauso wie Homer damals für Poliziano als Lehrer fungierte, ist Poliziano jetzt (literarischer) Lehrer seiner Studenten (vgl. *Nutricia*, Vv. 787–790).

1.4.4.3 Konklusionen zu den Darstellungen Vergils und Homers

Die beiden Poeten Vergil und Homer werden mythologisiert und in die Genealogie der Götter eingeordnet. In dieser Position wird ihnen die poetische Kraft Orpheus' zugesprochen: Alle drei erzielen mit ihren Versen erstaunliche Wirkungen.

¹⁶² [...] er zeichnet die Antlitze der Helden und die erhabenen Gesichter der mächtigen / Götter, schauerliche Tiere in unterschiedlichen Gestalten, / unterschiedliche Städte, Lagen und Gebräuche / der Orte, Empfindungen der Seele und stellt in seiner wunderbaren Dichtung / die ganze Natur (darüber staunt sie selbst) dar.

¹⁶³ *Met.*, 982b.

¹⁶⁴ BETTINZOLI, *Daedalus iter*, S. 125.

¹⁶⁵ GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 191.

Die Dichter schaffen mit ihren Werken (himmlische) Erinnerungsräume, die den ausserordentlichen Figuren und Personen immerwährendes Lob sichern. In der rhetorischen Haltung der *admiratio* – in Ausrufen der Bewunderung – gegenüber den beiden Dichtern legt Poliziano seine eigene Poetik dar. In Bezug auf Vergil wird insbesondere die Vielfalt (*varietas*) betont, bei Homer sind es nebst der Vielfalt auch die Angemessenheit, die Originalität, die Gelehrtheit, die affektive und didaktische Wirkung, die Eleganz und die überwältigende Expressivität und Bildlichkeit seiner Sprache. Homer wird als Ursprung der poetischen Sprache und des Wissens überhaupt zur überragenden Dichterfigur emporgehoben. Sind die genannten poetologischen Faktoren in der Dichtung vorhanden, löst die Dichtung Staunen aus, überträgt das Staunen die poetische Begeisterung und verschafft dem Schreibenden sowie dem Beschriebenen immerwährenden Ruhm.

1.4.5 Dichtung als Ursprung der Zivilisation

Die vierte und letzte Silva ist eine Hommage an Nutricia,¹⁶⁶ an die Amme, die als Personifikation der Dichtung auftritt.¹⁶⁷ Anders als in den vorangehenden Silvae ist der Erzähler nicht mehr von einem Dichter inspiriert, sondern erklärt die Poesie im Allgemeinen als Inspirationsquelle und als Kraft, die den menschlichen Geist in die Höhen des gestirnten Himmels zu reissen vermag:

[...] humanas augusta Poetica mentes
siderei rapiens secum in penetralia caeli;¹⁶⁸ (Vv. 21–22)

Die Dichtung hat den Menschen zu dem gemacht, was er heute ist: ein geheiligtes Lebewesen, das den Blick zum Himmel hebt, um mit seinem scharfen Verstand nicht nur den Weltenlauf, sondern auch dessen Schöpfer zu erahnen. *Nutricia* wird als Belohnung und Auszeichnung der Dichtung («praemia», V. 23) inszeniert sowie als neuer Gesang angekündigt, der von brennendem Furor zeugt (Vv. 31–32).

Er [Poliziano] definiert sie [die Poesie] als göttliches Geschenk an die Menschen, das – vergleichbar dem prometheischen Feuerraub – Kulturwerdung überhaupt erst ermöglicht.¹⁶⁹

Bevor die Poesie sich ihrer annahm, waren die Menschen unzivilisiert und ungehobelt wie die wilden Tiere. Sie bedienten sich nicht ihres Intellekts – dieser war tief verborgen und unterdrückt –, sondern lediglich ihrer Muskelkraft (V. 50). Diese Menschen kannten weder Religion, Erbarmen noch Pflichtgefühl, es gab weder Freundschaft noch Familienbande (Vv. 51–55).¹⁷⁰ Sie hatten keine Gesetze, jeder kümmerte sich nur um sein eigenes Wohl (Vv. 55–58).

Diese ungebildeten Menschen bestaunten die Sterne, den Mond, die wiederkehrenden Jahreszeiten, vielleicht gerade weil sie deren Ursachen nicht kannten:

¹⁶⁶ Die Verszitate in diesem Kapitel beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf *Nutricia*. Einen guten Einblick in die Struktur der Silva gibt GALL, *Polizians Nutricia*, S. 129.

¹⁶⁷ *Nutricia* ist der Plural von *nutricium* und bedeutet „Amme, Erzieherin“. Der frühere Titel *Nutrix* wurde zu *Nutricia*, da *nutricium* auch die Bedeutung von „Ammenlohn“ beinhaltet, das Gedicht ein «compenso della nutrice» ist. Siehe BAUSI, *Commento*, S. 163. Auch Giovanni Pontano hat die Poesie im Dialog *Actius* als «mater foecundissima» bezeichnet, als Mutter der Religion, des Wissens, der Tugend, des Rechts, der Fürsorglichkeit und der Liebe. Siehe PONTANO, *Dialoge*, S. 510.

¹⁶⁸ [...] heilige Dichtkunst, die die menschlichen Gemüter / in das Innere des gestirnten Himmels entführt.

¹⁶⁹ GALL, *Polizians Nutricia*, S. 129.

¹⁷⁰ Bei Ficino ist Orpheus die Figur, die den Menschen Menschlichkeit und Liebe bringt: «Thus, the effect of Orpheus' song is to lead man to love.» Poliziano spricht an dieser Stelle nicht von Orpheus, die Poesie hat aber die gleichen Effekte auf die Menschen, wie sie Orpheus' Gesang nachgesagt werden: die Zivilisierung des Menschen sowie die Schaffung einer menschlichen und liebenden Gesellschaft. Die Rolle der Freundschaft, der Familie und der sozialen Strukturen hat bereits Ficino von Aristoteles und den Stoikern entlehnt und es liegt nahe, dass auch Poliziano sowohl auf platonisch-orphische wie auch auf aristotelische Konzepte Bezug nimmt. Siehe WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 89–91, 103.

[...] variosque recursus
 astrorum, variam Phoeben sublustris in umbra
 noctis, et alternas in se redeuntibus annis
 attoniti stupuere vices; insignia longum
 spectabant caeli, pulchroque a lumine mundi
 pendebant causarum inopes, rationis egentes.¹⁷¹ (Vv. 61–66)

Das erstarrte Staunen ist hier ein Ausdruck der Unwissenheit der primitiven Menschen.¹⁷² Dieser Zustand entspricht in der Ordnung des Seins, wie Ficino sie aufgestellt hat, der untersten Stufe von *natura* und *corpus*:

Die Seele, eingesperrt in die körperliche Welt, zerstreue sich in die Mannigfaltigkeit bloß körperlicher Tätigkeiten, die ihrem vegetativen Erhalt dienen. Ihre höheren Vermögen (*mens, ratio*) schlummerten und nur die niederen (*imaginatio, sensus*) seien in Tätigkeit.
 Aus dieser Zerstreuung [...] könne sich die Seele durch die dichterische Begeisterung befreien, indem sie sich auf die Harmonie der Musik und Dichtung konzentriert, in dieser Konzentration die Einheit ihrer zerstreuten Teile wiederherstellt und derart in der Harmonie der Dichtung ihre eigene innere Einheit wiederfindet.¹⁷³

Polizianos Verse über die primitiven Menschen sind wörtlich angelehnt an Verse der *Thebais* und an Lukrez' *De rerum natura*.¹⁷⁴ In einer früheren Fassung des Poems hat Poliziano Vers 64 folgendermassen gebildet: «Ob admirationem philosophari coeptum.»¹⁷⁵ In enger Anlehnung an Aristoteles' *Metaphysik* hat er die Verwunderung als Beginn der Philosophie und des Wissens gesetzt. In der späteren Version der *Silva* verschwindet diese Anlehnung an Aristoteles: Die primitiven Menschen, die mit offenem Mund dem Sonnenaufgang beiwohnten, begannen nicht von sich aus, über die Ursachen des Gesehenen nachzudenken. Dies gelang erst dank der Vermittlung der Dichtung.¹⁷⁶ Somit ist es nicht die Philosophie, die die Menschen aus ihrer Unwissenheit führte, sondern die Poesie.

In diesem Sinne können wir Poliziano nicht in die Folge von Boccaccio stellen, der in den *Genealogie Deorum Gentilium* den Ursprung der Dichtung in der griechischen Kultur verortet. Seiner Meinung nach wunderten die Menschen sich über die Natur und fingen daraufhin an, über deren Ursprung und das Eine nachzudenken: Sie schafften Gott, Tempel, Priester, Opferrituale. Die Weisesten der Priester forderten nun eine herausragende und auserlesene Form der Sprache, um über und zu Gott zu sprechen. Diese Sprache wurde von Musaios, Linos und Orpheus begründet; sie ist neuartig und erstaunlich:

Quod artificium, quoniam mirabile visum est et eo usque inauditum, ut prediximus, ab effectu vocare *poesim* seu *poetes*, et qui composuerant poete vocati sunt; [...]¹⁷⁷

¹⁷¹ [...] und den mannigfachen Kurs der Gestirne, / die Mondphasen, die den Schatten der Nacht leicht / erhellen, und den jährlich wiederkehrenden Wechsel der Jahreszeiten / bewunderten sie erstaunt; für lange Zeit beobachteten sie / die Zeichen des Himmels, und blieben am schönen Glanz der Erde / hängen, unwissend über die Ursachen und arm an Verständnis.

¹⁷² BAUSI, *Commento*, S. 168.

¹⁷³ VOLKHARD WELS, *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2009, S. 203.

¹⁷⁴ PUBLIUS PAPINIUS STATIUS, *Thebais*, herausgegeben von Alfred Klotz und Thomas C. Klennert, München/Leipzig 2001, IV, Vv. 282–284.

¹⁷⁵ BAUSI, *Commento*, S. 170: «Vor Verwunderung begannen sie zu philosophieren.» (Übersetzung A.E.)

¹⁷⁶ In einer früheren Fassung der *Silva* hatte Poliziano die Dichtkunst nicht als von der Weisheit hervorgebracht bezeichnet, sondern sie mit der Weisheit gleichgesetzt («Poetica est eloquens sapientia» / «Die Dichtkunst ist beredte Weisheit»). Mit *sapientia* ist nicht Wissen im aristotelischen, sondern Weisheit im neuplatonischen Sinne gemeint (ebd.).

¹⁷⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano 1998 (= Tutte le opere, vol. 7–8), S. 1406–1407: «Weil dieses Kunstwerk als erstaunliches betrachtet wurde und zu dieser Zeit ungewöhnlich war, haben sie es aufgrund seiner Wirkung – wie ich bereits erwähnt habe – *poesim* oder *poetes* genannt; und jene, die es geschaffen hatten, wurden als Poeten bezeichnet.» (Übersetzung A.E.)

Poliziano schliesst an die erstaunlichen Eigenschaften der antiken *vates* an, begründet die Dichtung aber nicht als Folgezustand, sondern als Ursprung von Religion und Zivilisation.¹⁷⁸ Insbesondere in den antiken Kosmo- und Theogonien wurden Gott und die Welt nicht nur besungen und beschrieben, sondern erschaffen.

Die von der Poesie bekehrten Menschen staunen (*stupuere*) nicht mehr über die immer gleichen Naturphänomene, sondern erkennen sich im Staunen (*mirari*) über die Dichtung (Vv. 75–81) als Unwissende und wollen der Dichtung lauschen, bis sie das Nützliche vom Unnützen scheiden können, Recht und Gerechtigkeit kennen, den Wert der Familie kennenlernen – bis sich ihnen Sinn und Zweck ihres Menschseins offenbart (Vv. 80–99).

Die Wirkkraft der Poesie verwandelt das Böse zum Guten, das Wilde zum Sanften:

Quippe etiam stantes dulci leo carmine captus
submittit cervice iubas, roseamque dracones
erecti tendunt cristam et sua sibila ponunt;
ille quoque umbrarum custos, ille horror Averni,
Cerberus, audita Getici testudine vatis,
latratrum posuit triplicem, tria sustulit hiscens
ora, novo stupidus cantu qui flexerat atram
Tisiphonem, saevo lacrimas conciverat Orco;
ipsum fama Iovem, cum iam Cyclopea magna
tela manu quatit insurgens tonitruque coruscat
horrisson et caecis miscet cava nubila flammis,
ut tamen increpuit nervis et pectine pulcher
Deliu alternumque piaececinere sorores,
placari totumque sua diffundere mundum
laetitia et subito caelum instaurare sereno.¹⁷⁹ (Vv. 124–138)

Das Staunen über den «nov[us] [...] cantu[s]» markiert eine Verwandlung: Kerberos pausiert sein Gekläffe, als er die Lyra des thrakischen Dichters (Orpheus) vernimmt, die stürmische Hand Jupiters beruhigt sich und der Himmel hellt sich auf.

Die Stelle ist eine wörtliche Anspielung auf Vergils *Georgica*, auf die Poliziano bereits in der *Fabula di Orfeo*¹⁸⁰ Bezug genommen hatte.

quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
Tartara caerulesque implexae crinibus angues

Zum Verhältnis von Dichtung, Philosophie und Theologie bei Boccaccio siehe den hervorragenden Artikel von JOHANNES BARTUSCHAT, «*I poeti non sono le scimmie dei filosofi*»: osservazioni sul rapporto tra poesia e filosofia nelle «*Genealogie deorum gentiliu*», in: ANNA MARIA CABRINI und ALFONSO D'AGOSTINO (Hgg.), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano 2018, S. 47–65.

¹⁷⁸ Warden bezieht sich auf einen anderen Ausschnitt der *Genealogie deorum* (V, 12) und hebt den Unterschied zwischen Boccaccio – der in der Folge des Horaz steht und der die Eloquenz als zivilisatorischen Motor definiert –, und Ficino hervor, wobei Letzterer den «skillful speaker» durch den «artist» ersetzt. Der Künstler reflektiert nicht nur, sondern kreiert – «he is costruttore di sé». Die schöpferische Tätigkeit des Geistes ist mit dessen Sein und dessen Sich-Selbst-Werden identisch (vgl. *Nutricia*, Vv. 114–115). Poliziano ist der zweiten Position zuzuordnen. Siehe WARDEN, *Orpheus and Ficino*, S. 90.

¹⁷⁹ Denn sogar der Löwe, ergriffen vom süßen Gesang, / senkt die gestäubte Mähne, und die aufgerichteten Schlangen / strecken ihren rosigen Kamm aus und beenden ihr Zischen, / und auch der Hüter der Finsternis, der Schrecken der Unterwelt, / Kerberos, als er die Laute des thrakischen Dichters gehört hatte, / gab sein dreifaches Bellen auf und erhob seine geöffneten drei / Mäuler, erstaunt über den neuen Gesang, der die traurige / Tisiphone umgestimmt und die Tränen des grimmigen Orkus erregt hatte. / Jupiter selbst, so das Gerücht, sich erhebend und die zyklischen Waffen / mit seiner grossen Hand schmetternd, liess heimliche Blitze mit schauerlichem / Donner aufleuchten und vermengte das umhüllende Gewölk mit unsichtbaren Flammen, / aber als der schöne Delius die Seiten seines Plektrons erklingen liess / und die frommen Schwestern abwechselnd zu singen begannen, / beruhigte er sich und verbreitete im ganzen Universum / seine Freude und sofort hellte sich der Himmel auf.

¹⁸⁰ Siehe die Verse 187–188 der *Fabula di Orfeo*.

Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora
atque Ixionii vento rota constitit orbis. (*Georg.*, IV, Vv. 481–484)¹⁸¹

Poliziano erweitert das Motiv von Kerberos Staunen über den Gesang des Orpheus, indem er es zu einem entscheidenden Motiv innerhalb des Mythos von Orpheus und Eurydike werden lässt:

Illius argutis etiam patuere querellis
Tartara, terrificis illum villosa colubris
tergemini stupuere canis latrantia monstra;
tum primum et lacrimas, invita per ora cadentes
Eumenidum, Stygii coniunx mirata tyranni,
indulsit vati Eurydicen; sed muneris usum
perdidit: heu durae nimia inclementia legis!¹⁸² (Vv. 291–297)

Die Rückkehr Eurydikes zu Orpheus wird durch das Staunen der Furien ausgelöst. Allerdings ist das Staunen über den Gesang beständiger als das kurze Glück der beiden Liebenden: Orpheus verliert Eurydike an die Unterwelt, während sein Gesang über seinen Tod hinaus Bestand hat. Letzteres wird veranschaulicht im Bild der wogenden Lyra, die ihre traurigen und wundersamen Klänge nach Orpheus Tod bezeugt.

Lesboun stupuit vulgus, cum flere natantes
sponte fides atque os domini vectare cruentum
vidit et heu lassus velut aspirare querelis.¹⁸³ (Vv. 306–308)

Die Kraft des Gesangs überdauert den Tod des Götterdichters. Dessen Lyra weint und wimmert, als wäre sie kein Instrument, sondern die Stimme des toten Dichters, dessen Kopf sie bei sich trägt.

Das Staunen als Reaktion auf (herausragende) Dichtung zeigt sich in der letzten Silva wiederholt:

Etenim ut stellas fugere undique caelo,
aurea cum radios Hyperionis exseruit fax,
cernimus, et tenuem velut evanescere lunam;
sic veterum illustres flagranti obscurat honores
lampade Maeonides: unum quem, dia canentem
facta virum et saevas aequantem pectine pugas,
obstupuit prorsusque parem confessus Apollo est.¹⁸⁴ (Vv. 339–345)

Homer schafft es, mit der Leuchtkraft seiner Dichtung die glorreichen antiken Dichter zu überstrahlen. Vor ihm zeigt Apollon eine erstaunte Reaktion, erachtet ihn gar als ebenbürtig (V. 345). Grund seines Staunens ist die Darstellung heroischer Taten und Kriege, die in ihrem Ausdruck den realen Kriegen ebenbürtig sind.

¹⁸¹ VERGIL, *Leben auf dem Lande. Bucolica – Georgica*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt, erläutert und herausgegeben von Michael von Albrecht (*Bucolica*) und Otto Schönberger (*Georgica*), Stuttgart 2013: «Ja, es staunte selbst die Behausung des Todes und die innerste Tiefe des Tartarus, die Eumeniden, deren Haar mit bläulichen Schlangen durchflochten ist, und Cerberus selbst schwieg mit dem dreifach klaffenden Rachen still, und still stand selbst Ixions Rad im Winde.» Verweise und Zitate aus der *Bucolica* oder der *Georgica* werden in der Folge mit *Buc.* bzw. *Georg.* wiedergegeben.

¹⁸² Bei seinen ausdrucksstarken Klagen öffnete sich auch der / Tartarus, und die schrecklichen, bellenden drei Schlangenköpfe / des Kerberos staunten über ihn; / und die Gattin des Herrschers Styx, erstaunt über die ersten Tränen / der Erinnyen, die gegen deren Willen von ihren Gesichtern flossen, / gab Eurydike dem Dichter zurück; aber er vergab die Chance / des Geschenkes: Ah, welch übergrosse Strenge des harten Gesetzes!

¹⁸³ Das Volk von Lesbos erstaunte, als es die wogende Lyra / von alleine weinen sah, bei sich tragend den blutigen Kopf ihres Herrn, / und ah! als würde sie müde Klagen von sich geben.

¹⁸⁴ Genauso wie wir die Sterne vom Himmel fliehen sehen, / wenn die goldene Glut der Sonne ihre Strahlen entblösst, / und gleich wie der schwache Mond schwindet; / so verdunkelt Homer den leuchtenden Ruhm der Ahnen / mit seiner lodernnden Flamme: Einzig über ihn, der die göttlichen Taten / der Helden besingt und mit seinem Gesang den wütenden Kämpfen gleichkommt, / staunte Apollon, und nur ihm gestand er Gleichwertigkeit ein.

Die letzte *Silva* schliesst mit einem erneuten Bezug zu Lorenzo de' Medici, der die Kurie durch seine Worte mit offenem Mund zurücklässt und mit seinen Gedichten die Aufmerksamkeit einer (unbekannten) Nymphe erregt (Vv. 728–742). Mit der Dichtung erholt sich Lorenzo von den Anstrengungen der Politik, er schöpft Energie, um seine verschiedenen Tätigkeitsbereiche geschickt miteinander zu vereinen (Vv. 766–775). Auch bei Lorenzos Sohn, Polizianos Zögling, zeigen sich ausserordentliche Begabungen. Er folgt Poliziano auf Abkürzungen durch die aonischen Wälder, überholt ihn schon beinahe, sodass Poliziano zu seinem Bewunderer wird (Vv. 776–790). Polizianos Bewunderung von Lorenzo und dessen Sohn gilt nicht ihrer Politik, sondern ihrer dichterischen Neigung – wobei die Dichtung als notwendiger Gegenpol zum politischen Leben hervorgehoben wird.

1.5 Konklusion

Die *Stanze* präsentieren sich als mythologisierte Lobrede auf die Medici, die Liebe und die Kunst. Die Inspiration genauso wie die Schöpfungs- und Ausdruckskraft der Kunst werden über das Staunen charakterisiert. Dieses ist zudem handlungsauslösendes und -leitendes Element: Der Protagonist staunt erst über seine Geliebte und verfolgt sie anschliessend, dann wird er durch das Staunen über Amor, Gloria und Minerva zum Kampf im Turnier angeregt. Bewunderung und Staunen erweisen sich damit sowohl auf textueller als auch auf metatextueller Ebene als die zentralen strukturgebenden Elemente des Gedichts. Zudem manifestieren sie sich in der übergeordneten Anlage des Werkes, die sich als Bewunderung und Lob für die Familie der Medici gestaltet.

In den *Silvae* werden die poetologischen Gedanken mit Staunen konnotiert und transportiert. Im Gegensatz dazu wird die Nacherzählung der behandelten Texte ohne Äusserungen des Staunens vermittelt – ausser sie erfolgt derart lebendig und bildstark, dass sie ihr Vorbild übertrifft.

Admiratio in Bezug auf die Dichtung meint Folgendes: Die Dichtung ist aus einem wundersamen Ursprung, dem Gesang des Orpheus, hervorgegangen. Der erstaunliche Charakter seiner Gesänge hat sich auf seine Nachfolger – zuerst Achill und Homer, dann Vergil und Poliziano – übertragen. Deren Dichtungen wiederum erzeugen Staunen und Bewunderung. Die *Silvae* sind der Versuch, das Staunen über die antiken Texte in wiederum erstaunlicher Dichtung an die Studierenden weiterzugeben.

Das Staunen ist zudem die Grundhaltung des Dichters. In den Dienst der *admiratio* treten weitere rhetorische Mittel, wobei die *variatio* und die *evidentia* die wichtigsten unter ihnen darstellen.

In Poliziano finden wir keinen Widerspruch zwischen Mimesis und Furor, wie dies verschiedentlich für die Humanisten propagiert wird,¹⁸⁵ sondern eine kreative Aneignung, Umformung und Verbindung beider Prinzipien. Kreative Mimesis zeichnet zum einen Polizianos Stil aus, zum andern versucht er, eine bestimmte Haltung – diejenige der *admiratio* – mimetisch in den Zuhörern hervorzurufen. Anders als die aristotelische Mimesis, die der Katharsis zudient, steht die Mimesis bei Poliziano ganz im Dienst der *admiratio*, die es im Leser oder Zuhörer auszulösen gilt. Diese kreative Mimesis findet statt als performative und poetische Aktion: Vom behandelten Text wird nicht berichtet, sondern er wird unmittelbar und von Neuem erzählt (geschöpft). Der Furor wird in diese Praxis integriert, indem er relativ allgemein als Inspiration gefasst wird, die in erster Linie von den poetischen Texten – nicht von den Göttern – ausströmt. Der aristotelische Begriff der Mimesis wie auch der platonische Begriff des *furor poeticus* werden vollständig auf die Dichtung gemünzt und erweisen sich als Anregung durch das Staunen wie auch als Ausdruck desselben.

¹⁸⁵ COPPINI, *L'ispirazione*, S. 131.

2 Giovanni Pontanos Poetik der *admiratio*

2.1 Biographische Notizen

Giovanni Pontano wurde 1426 in Cerreto bei Spoleto (Umbrien) geboren. Nachdem sein Vater, «Spross einer mächtigen Adelsfamilie»,¹ ermordet worden war, begab er sich 1447 in den Dienst König Alfonsos von Aragonien. In Neapel arbeitete er in der «königlichen Kanzlei» und stieg Schritt für Schritt in immer höhere Funktionen auf. Im Laufe seiner politischen Karriere war er unter anderem Erzieher, Begleiter und Sekretär des Prinzen, Berater für strategische und militärische Fragen, Finanzminister und Kanzler. Nebenbei widmete er sich humanistischen Studien und erlernte die griechische Sprache. Unter Ferdinand I. von Aragonien hatte er in Perugia neben dem Kanzleramt auch den Lehrstuhl für Eloquenz inne. Das literarische Werk, dem er sich lange Jahre nur im Nebenamt widmete, rückte in seinen letzten Jahren ins Zentrum seiner Tätigkeiten.

Pontanos Schriften sind überaus vielseitig: Er hat eine Geschichte des Krieges zwischen König Ferdinand I. und Johann von Anjou (*De bello Neapolitano*) verfasst, grammatische, rhetorische, philosophische und philologische Abhandlungen geschrieben und auch naturwissenschaftliche Themen, vor allem der Astrologie und Astronomie, behandelt. Insbesondere ist er mit seinen ethischen Traktaten² hervorgetreten. Nicht zuletzt aber zählen seine literarischen Werke zum «Erlesensten der neulateinischen humanistischen Dichtung».³ Bis auf einige Trauergedichte (*Nenia*, 1498) erschien sein gesamtes poetisches Werk erst kurz vor seinem Tod oder posthum. Nur in wenigen Fällen lag eine autorisierte Drucklegung der Manuskripte vor.⁴

Nachhaltige Berühmtheit erlangte Pontano mit der Leitung der nach ihm benannten Accademia Pontaniana.

Sie [die Akademie] [...] bildete den Treffpunkt der gelehrten Welt von Neapel, die dort insbesondere philologische Dispute und philosophische und ethische Fragen behandelte. [...] Die Art der Gesprächsführung mit ihrer lockeren Themenverbindung und dem Kommen und Gehen der Teilnehmer sowie die komischen, ja satirischen Unterbrechungen und Einschübe geben vorzüglich den Rahmen der Akademie [...] wieder.⁵

Der poetologische Dialog *Actius*, der aufgrund seiner prominenten Behandlung der *admiratio* die zentrale Schrift dieses Kapitels sein wird, ist als Dialog der Akademie verfasst und weist die oben genannte «lockere Themenverbindung», das wechselnde Hervortreten einzelner Gesprächsteilnehmer zu bestimmten Themen sowie einen satirischen Auftakt auf.

Im Dialog werden Kriterien erläutert, die den poetischen Text eindeutig von anderen Textformen unterscheiden und das spezifisch Poetische definieren. Das Herzstück der poetologischen Überlegungen bildet

¹ Alle Zitate in diesem Abschnitt entstammen der biographischen Einführung von Hanna-Barbara Gerl: HANNA-BARBARA GERL, *Vita*, in: PONTANO, *Dialoge*, S. 29–30. Für biographische Angaben siehe ebenfalls ANDREA GUSTARELLI, *Introduzione*, in: GIOVANNI PONTANO, *Dai „Carmina“. L'amore coniugale – I giambi – Le egloghe – La lira – Gli inni religiosi – Gli orti hesperidi*, testo con traduzione a fronte e introduzione di Andrea Gustarelli, Milano 1934, S. 7–8.

² *De prudentia, De fortitudine, De liberalitate, De beneficentia, De magnificentia, De splendore, De conviventia, De obedientia, De immanitate, De fortuna, De principe*.

³ Zu ihnen zählen insbesondere *De amore coniugali, Eclogae, Versus iambici, Lyra, De laudibus divini, De hortis Hesperidum*.

⁴ Siehe die Primärbibliographie in PONTANO, *Dialoge*, S. 31–34.

⁵ GERL, *Vita*, S. 30. Pontano war ab 1471 Präsident der Akademie. Vgl. ebenso HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN, *Metamorphosen und intime Fabel. Pontanos Ovidrezeption in den Eclogen, den Tumuli und in De hortis Hesperidum*, in: HENRIETTE HARICH-SCHWARZBAUER und ALEXANDER HONOLD (Hgg.), *Carmen perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur*, Basel 2013, S. 65.

die *admiratio* als Essenz der Dichtung.⁶ Vor dem theoretischen Hintergrund des *Actius* werde ich literarische Beispiele aus den *Eclogae* und *De hortis Hesperidum* in meine Analyse einbeziehen. Alle untersuchten Texte sind zur gleichen Zeit oder nach der Niederschrift des *Actius* verfasst worden. Die Frage, ob Pontanos Poetik der *admiratio* sich darin niederschlägt, scheint mir deshalb von besonderem Interesse zu sein.⁷

2.2 *Actius*

2.2.1 Ein prophetischer Traum

Giovanni Pontano bemängelt die formale Stilkritik,⁸ wie er sie bei einigen Zeitgenossen, unter anderem bei Lorenzo Valla,⁹ am Werk sieht. Perrine Galand stellt dies folgendermassen dar:

Pontano reproche à la critique grammaticale d'oublier, dans son obsession du détail érudit, la recherche et l'évaluation de la signification profonde de la poésie perceptible à travers sa *forme*.¹⁰

Er versucht deshalb, nicht auf einer stilistischen Ebene stehen zu bleiben, sondern erweitert und verbindet seine Analysen im Hinblick auf die Ergründung einer tieferen Bedeutungsebene, die auf dem Zusammenspiel aller sprachlicher und inhaltlicher Elemente basiert.¹¹

Pietro Summonte, der Herausgeber von Pontanos Werken, weist in seinem Brief an Francisco Puderico, der als Vorrede der ersten Ausgabe des *Actius* von 1507 beigelegt ist, auf die neue und bewundernswerte («*admiranda*») Vorgehensweise Pontanos hin. Diese unterscheidet sich von den Grammatikern durch ihren performativen Charakter.

Non enim ab aliquo fortasse grammatico de re poetica deque historica disputatur, sed ab illo praecipitur Ioviano Pontano, cuius quidem in utroque genere post tot annorum depravationem nova quaedam admirandaque apparet felicitas, ut non iniuria saepe a te illud usurpatum sit, coepisse eum [...] et facere pariter et docere.¹² (288)

⁶ VÉRONIQUE DENIZOT, „Comme un souci aux rayons du soleil“. Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550–1556), Genève 2003, S. 77 : «Avec l'*Actius* de Giovanni Pontano, l'admiration devient le pivot autour duquel se dessine la spécificité de la poésie [...]» // CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XXIII: «L'*Actius* présente une définition de l'essence même de la poésie [...]: la poésie doit frapper les esprits, faire naître l'*admiratio* et pour cela tendre vers le sublime, grâce à l'*excellencia* de sa facture.»

⁷ FRANCESCO ARNALDI, *Nota introduttiva*, in: GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, *Poesie latine. Scelta*, a cura di Liliana Monti Sabia, Torino 1977, S. XV.

⁸ GIACOMO FERRAÛ, *Pontano critico*, Messina 1983, S. 13.

⁹ Lorenzo Valla hat philosophische Probleme als linguistische konzipiert. So hat er unter anderem Aristoteles' neun Kategorien auf drei Kategorien reduziert (*substantia*, *qualitas*, *actio*), die sprachlich dem Nomen, dem Adjektiv und dem Verb entsprechen. Ebenfalls hat er klassische Autoren wie zum Beispiel Cicero und Titus Livius, zwei von Pontanos verehrten Autoren, nur auf stilistischer Ebene rezipiert, ohne – so Pontano – auf deren literarische Einheit einzugehen, die für das Gesamtwerk und dessen Aussagegehalt entscheidend ist. Für Pontano ist Kritik essenziell, aber sie darf nicht nur auf formaler Ebene stattfinden. Gestört hat Pontano auch Vallas Haltung, sich als alleinigen „Hüter“ der lateinischen Sprache zu inszenieren, so in den *Elegantiae linguae Latinae* – der ersten lateinischen Grammatik seit der Spätantike. Konsultiere zu Valla <https://www.britannica.com/biography/Lorenzo-Valla> (Stand April 2021).

¹⁰ GALAND-HALLYN, *Maître et victime*, S. 107.

¹¹ Jorge Ledo sieht bei Pontano das Prinzip «form over content» am Werk. Pontano aber betont, dass es ihm um die passende Form für einen bestimmten Inhalt gehe, dass Inhalt und Form nur zusammen betrachtet werden könnten. Vgl. LEDO, *Some remarks*, S. 178.

¹² Alle Zitate und Übersetzungen aus dem *Actius* stammen aus folgender, bereits genannter Ausgabe: GIOVANNI PONTANO, *Dialoge*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Hermann Kiefer, München 1984: «Denn hier spricht nicht irgendein Grammatiker über Dichtkunst und Geschichtsschreibung, sondern es lehrt sie Iovianus Pontanus, dessen glückliche Natur in beiden Gattungen nach so vielen Jahren des Niedergangs als neuartig und bewundernswürdig erscheint, sodass Du nicht zu Unrecht oft behauptest, jener habe [...] angefangen, in gleichem Maße zu handeln und zu lehren.» // Während Perrine Galand-Hallyn und Vittorio Rossi (*Il Quattrocento*, Milano 1938, S. 489) Pontano in der Tradition von Georgios Trapezuntius – der als Erster die lateinischen Traktate von Cicero und Quintilian an jene der Griechen Dionysios von Halikarnassos und Hermogenes

Er hebt hervor, dass Pontano begonnen habe, «in gleichem Maße zu handeln und zu lehren», das heisst seine Prinzipien in seinen Lehren sogleich zur Anwendung kommen zu lassen.

Die Vermittlung der *admiratio* gelingt besonders, wenn sie in den Lesern oder Zuhörern unmittelbar hervorgerufen wird: Einer der Gesprächsteilnehmer ruft dazu auf, das über die Dichtung Gesagte nicht nur anzuerkennen und zu loben, sondern darüber zu staunen («*admirari*»), wie Actius den Weg «zur Erweckung der Bewunderung in der Dichtung» aufgezeigt habe. Laut Pontano kann der Dichter am besten und «mit Würde über die dichterischen Tugenden sprechen», weil er die Tugenden – insbesondere die *admiratio* als höchste aller Dichtertugenden – als poetische Verfahren einbeziehe und vorführe (414–415).

Der Dialog beginnt als Literaturkritik. Die Gesprächsteilnehmer¹³ analysieren Verse Vergils und Livius¹⁴ und leiten daraus die spezifischen Eigenheiten poetischer Texte im Vergleich zu historiographischen oder rhetorischen Redeformen ab. Die Analysen dienen dazu, Vergil vom kleinsten Element an als höchsten aller Dichter zu feiern¹⁵ und Titus Livius den Vorrang unter den Geschichtsschreibern zu sichern. Dabei soll gezeigt werden, dass deren Texte aus staunenswerten Elementen bestehen und ihre bleibende Wirkung daher rührt, dass ihr Schaffen ganz im Zeichen der *admiratio* steht.

Actius Syncerus – nach dem der Dialog benannt ist – ist der akademische Name Jacopo Sannazaros (1458–1530),¹⁶ der dem neapolitanischen Dichter 1478 beim Eintritt in die Accademia Pontaniana verliehen wurde. Actius tritt als akkurater Kenner Vergils und als Nachfolger und Bewunderer seines Lehrers, des *Senex* – Pontanos Name in der Akademie –, hervor. Der *Senex* und Actius verkörpern das perfekte Schüler-Lehrer-Paar: Beide sind Gelehrte und Dichter, beide vertreten die Ansicht, dass die grossen Dichter minutiös studiert wie auch bewundert und verehrt werden müssen, um eine tiefgreifende Kenntnis ihrer Texte zu erlangen. Summonte feiert Actius in der Vorrede als neuen «Pontano» (292). In der Vorrede (293) wie auch im Dialog legen sich die Figuren teilweise übereinander, sodass nicht mehr unterschieden werden kann, ob vom alten (Pontano) oder vom neuen Pontanus (Sannazaro) die Rede ist.

Der Dialog setzt nach einer «komödienhafte[n] Einführung» über den Verkauf eines Häuschens an einen naiven Schweinehirten und Actius' «ironische[r] Stellungnahme [...] zur Dummheit und Pseudoreligiosität der handelnden Personen» (281) mit einer Klage über die lasterhafte Gegenwart ein. Als Gegenpol erinnert sich Actius an seinen verstorbenen Freund Ferrandus Januarius, der als Abt in Neapel wirkte und eindrucksvolle Reden über die Kirchenväter, über Franziskus und Dominikus und deren Prinzipien der Einfachheit und Bescheidenheit hielt (303). Seine Redeweise löste in höchstem Masse Staunen und Bewunderung bei seinen Zuhörern aus («*summa etiam cum admiratione*», 302), da er eine ungewöhnlich kraftvolle Eloquenz mit Entrüstung verband. Dadurch gelang es ihm, seine Erregtheit auf die Zuhörer zu übertragen (302).

annäherte – verorten, verbindet Concetta Carestia Greenfield das Vorgehen Pontanos mit jenem von Polizianos *Miscellanea*. Trapezuntius folgt strengen Normen, während Poliziano – und auch Pontano – Raum für eine poetische Literaturkritik schaffen, die selbst poetische Verfahren anwendet und sich in einer relativ freien Form präsentiert. Siehe GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics*, S. 278.

¹³ Zu den Rednern gehören der *Senex* (Poetik), Actius Syncerus (Poetik), Paulus Prassicius (Rhetorik), Gabriel Altilius (Historiographie), Ioannes Pardus (Traumlehre, Aristoteliker), Franciscus Podericus (Moderator).

¹⁴ GALAND-HALLYN, *Maître et victime*, S. 107.

¹⁵ GERNOT MICHAEL MÜLLER, *Vielfalt und Einheit. Die Dichtungslehre in Giovanni Pontanos Actius im Horizont einer Dialogpoetik der varietas*, in: MARC FÖCKING und BERNHARD HUSS (Hgg.): *Varietas und Ordo: zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stuttgart 2003, S. 40: «Ziel ist es, eine für die [...] besprochene Textsorte jeweils angemessene Poetik aus der Analyse der als unübertreffbar erkannten Autoren heraus zu entwickeln.»

¹⁶ Jacopo Sannazaro war ein neapolitanischer Dichter, der sowohl italienische als auch lateinische Werke verfasste. Insbesondere mit seiner bukolischen Romanze *Arcadia*, die eine Vielzahl europäischer Dichter beeinflusste, sowie mit seinem Bibelespos *De partu virginis* hat er Berühmtheit erlangt.

Actius berichtet seinen Gesprächspartnern von einem sonderbaren Traum, in dem ihm der verstorbene Freund erschien.

Es erscheint ihm [Sannazaro] ein verstorbener Freund, Ferrandus Januarius, mit dem er sich einst oft über die Unsterblichkeit der Seele unterhalten hatte; jetzt fragt er ihn, ob die Ewigkeit und Schrecklichkeit der Höllenstrafen Wahrheit sei? Der Schatten antwortet nach einigem Schweigen ganz im Sinne des Achill, als ihn Odysseus befragte: «So viel sage und beteure ich dir, dass wir vom leiblichen Leben Abgeschiedenen das stärkste Verlangen tragen, wieder in dasselbe zurückzukehren.» Dann grüßt und verschwindet er.¹⁷

Paulus, einer der Gesprächsteilnehmer, ist von der Erzählung bestärkt und von Staunen erfüllt. Er fordert Actius auf, mehr über die wunderliche («mirifice») Begebenheit zu erzählen (305).

Actius selbst ist doppelt affiziert vom Staunen: von wunderbarer Freude («mira voluptas») über das Erscheinen des Freundes und von Verwunderung («admiratio»), als ihm bewusst wird, dass der Freund eigentlich schon lange tot ist. Dieser mehrschichtige Zustand aus Staunen und Verwunderung lässt ihn zweifeln über die Unterscheidung von Traum und Realität: Ist der Freund tatsächlich tot oder träumt er das nur? Ist die lebendige Erscheinung des Freundes echt oder nur geträumt?

Cepit eodem me puncto temporis mira voluptas amici iam reducis, cepit admiratio, quod mortuum iam dudum illum esse subiit recordatio; cepit rursum dubitatio, quia vivum illum cernebam et loquentem quidem et vivi hominis munus sermone, vultu affectibusque implentem: num mortuum arbitrarer, an potius illius mihi obitus somnianti esset visus qui re ipsa iam viveret?¹⁸ (306)

Im Traum erzählt der Freund, das grösste Verlangen der Seelen im Jenseits sei die Rückkehr ins Diesseits und die Wiedervereinigung mit dem Körper. Die Nachricht aus dem Jenseits erzeugt Staunen und steigert die Aufmerksamkeit der Gesprächsteilnehmer (diegetisch) und Leser (extradiegetisch).

Im Laufe des Textes wird sich der wunderbare Inhalt einer Aussage oder eines Textes, insbesondere auch dessen fiktionaler Gehalt, immer wieder als interdependent zum Staunen erweisen. Grassi formuliert diese Abhängigkeit als elementares Prinzip der Poetik Pontanos:

Pontano's thesis is that poetry is rooted in the miraculous (*mirabile*) and that poetry must express the *mirabile* in a way that awakens admiration (*admiratio*) in the listener or reader. [...]

The internal relationship between the *mirabile*, „wonderful“ object of poetry and language that inspires admiration forms the deep structure of poetic expressions and determines its original and revelatory character.¹⁹

Nach einem kurzen Exkurs über die Natur des Traums sowie einigen leichteren grammatikalischen Fragen kehrt der Gesprächskreis zum Traum zurück, um näher auf die Traumbilder einzugehen. Alle Menschen träumen, aber nur den *vates* zeigen sich prophetische Traumbilder. Die Dichter sind den Weissagenden ähnlich, weshalb für beide die Bezeichnung *vates* verwendet wird:

Quodque poetica vis vaticinantium habetur persimilis, unde poetae et ipsi vates dicuntur, Synceri ipsius, poeticae quam studiosissimi vel poetae potius et quidem elegantissimi, officium neque in-

¹⁷ JACOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart 2009 [1860], S. 449.

¹⁸ Eben zu diesem Zeitpunkt hat mich das wunderbare Entzücken über den zurückgekehrten Freund ergriffen, die Verwunderung hat mich ergriffen, weil die Erinnerung aufstieg, dass er schon lange tot war; wieder hat mich der Zweifel ergriffen, weil ich ihn leben und sprechen sah und wie er die Rolle eines lebenden Menschen im Sprechen, in der Miene und in den Empfindungen ausfüllte: sollte ich ihn für tot halten oder erschien mir eher im Traum der Tod, während er tatsächlich noch lebte?

¹⁹ ERNESTO GRASSI, *Humanistic Rhetorical Philosophizing: Giovanni Pontano's Theory of the Unity of Poetry, Rhetoric, and History*, in: *Philosophy & Rhetoric* 17 (1984), S. 142, 144.

dignum fuerit neque ingratum, si et ipse consessu in hoc de poetis afferet in medium aliquid [...] ²⁰
(332)

Mit dem Vergleich von Dichtung und Weissagung wird der Dialog auf das eigentliche Diskussionsthema – «über das Vortreffliche der Dichtung zu handeln» (333) – übergeleitet.

Gleich zu Beginn schickt Actius voraus, dass eine Rede über die *excellencia* der Dichtung «grössere Muße und wachsamere Sorgfalt» erfordere als die vorangehenden Themen, denn «die Aufgabe oder das Ziel eines Dichters [sei es], angemessen zur Bewunderung [ad admirationem] zu sprechen; aber nichts außer dem ganz Vortrefflichen bring[e] Bewunderung hervor» (333).

Ganz kurz und quasi nebenbei wird auf die «Majestät» des Aristoteles verwiesen, der als Philosoph anerkannt wird, dessen Prinzip der *mesotes* jedoch unvereinbar mit dem Prinzip der *excellencia*, wie es im Dialog entwickelt wird, zu sein scheint. Der Dialog verweist darauf, dass die aristotelische Ausgewogenheit nicht mit der *excellencia* verglichen werden kann. *Mesotes* ist aus ethischer Sicht zentral, Tugenden entstehen aus einer ausgewogenen Mitte heraus, sie sind weder über- noch untertrieben. Tugendhaftigkeit ist nicht nur die Basis jeder Dichtung, sondern auch der *admiratio*, somit ist die ethische Ausgewogenheit als vorgelagertes Prinzip bereits gegeben (333). Anders verhält es sich mit der Stilhöhe der poetischen Sprache: Hier gilt nicht das Prinzip der Mitte, sondern der Vortrefflichkeit (*excellencia*). Die Sprache der Dichtung hat sich stets auf der höchsten aller Ebenen anzusiedeln und soll sich, ganz im Sinne von Aristoteles' *Rhetorik*, von der unauffälligen Alltagssprache differenzieren.²¹

2.2.2 Kunstfertigkeit und sinnliches Erstauntsein

La perception du *mirabile* est subordonnée à la qualité de la voix poétique, dont la musicalité doit être à la mesure du merveilleux représenté. Pontano se montre surtout exigeant pour la prosodie, le rythme et les sons, ainsi que pur la *compositio verborum*, tous points qui concourent à l'expressivité du poème.²²

Für Pontano beginnt das Vortreffliche der Dichtung auf der sprachlich-stilistischen Ebene, das heisst mit den kleinsten Einheiten des dichterischen Textes, weshalb er mit einer Analyse der Versmasse in seine Ausführungen einsteigt.

Numerus autem ipse cum primis et movet et delectat et admirationem gignit. Eius autem prima illa laus est quod varietatem parit [...] ²³ (332–334)

Mirum est etiam quantum tum litterae tum syllabae aut adiungant numerositati aut demant ab ea, cum vocalium aliae sint plenae ac sonorae, aliae eiles, clarae aliae aut contra subobscurae, omnes

²⁰ Und weil die Dichtung der Kraft der Weissagenden für ganz ähnlich angesehen wird, weshalb die Dichter auch Seher genannt werden, wäre es die Aufgabe von Syncerus – der der Poesie oder besser einem Dichter, und zwar dem elegantesten, außerordentlich zugetan ist –, es wäre also seine weder unwürdige noch undankbare Aufgabe, wenn er in dieser Versammlung etwas über die Dichter vorbrächte [...] // Genauso wie die Kraft der Weissagung nur wenigen beschieden ist, gibt es nur «wenige oder vielmehr seltene Dichter, bei denen man auch glaubte, die Kraft ihres Ingeniums ströme vom Himmel» (331). Diese Auserwählten besitzen eine Vertrautheit mit den göttlichen Visionen, weil sie vom Himmel «jene Geformtheit [erhalten haben], die zur Aufnahme der geschauten Dinge befähigt ist, welche vom Himmel durch Schwingungen herabgleiten» (331). Vgl. dazu auch *Inst. Orat.*, VI, 30. Pontano versteht das Wort der Dichtung als „weisendes“ («indicative»), nicht – wie beispielsweise Valla – als „be-weisendes“ («discursive»). Siehe GRASSI, *Humanistic Rhetorical Philosophizing*, S. 147.

²¹ *Rhet.*, 1404b.

²² CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCXLVIII.

²³ Das Versmaß aber bewegt zuallererst und erfreut und erzeugt Bewunderung. Sein erstes Lob ist, dass es die Verschiedenheit hervorbringt [...]

denique pro natura coniunctarum consonantium aliam atque aliam qualitatem suscipiant, proque loco collocationis, ubi primae ultimaeve aut mediae fuerint in constituendis dictionibus.²⁴ (398)

Durch Verzögerung und Beschleunigung, durch die vielfältige Abfolge – das Zusammenstossen oder Ineinanderübergehen – der Vokale wird «bald eine Ernsthaftigkeit im Sprechen, bald eine Würde [...] erreicht», die zur *admiratio* führt («admirationis [...] duces», 334).²⁵ Neben *varietas*²⁶ und «bewunderungswürdige[r] Zusammenstellung» – die zwar höchst kunstvoll gestaltet sein, dennoch aber natürlich „fließen“ soll (373) – sind Erhabenheit und Würde die zentralen Kriterien zur Erreichung des wirkungsästhetischen Ziels der *admiratio* (vgl. dazu insbesondere 410–411). Diese «bewundernswerte Kunstfertigkeit» («mirabili artificio», 376) wurde von Vergil perfektioniert: Er gilt als vielfältigster aller Dichter – sowohl auf stilistischer wie auch auf thematischer Ebene – und hat wie kein anderer mit seinen Versen *admiratio* erzielt. Pontano streicht die Präzision und das Feingefühl Vergils heraus, wenn er davon berichtet, wie erstaunlich es sei («mirum est», 334), dass sich der Vers vollkommen verändere, er an Würde, Erhabenheit und Grossartigkeit verliere, wenn auch nur eine Kleinigkeit geändert oder umgestellt werde.

Die Rhythmen der Poesie schmeicheln den Ohren und je unerwarteter, vielfältiger oder ausgefallener sie sind, desto erfreuter ist das Gehör. Damit sind sie nicht nur wichtige Elemente, um *admiratio* hervorzurufen, sondern auch, um die Aufmerksamkeit der Hörer zu erlangen und sie vor Langeweile zu bewahren. Freude und Vergnügen gehen bei Pontano mit dem Staunen einher, was sich an oft benutzten Formulierungen wie «erfreut in wunderbarer Weise» («delectat mirifice», 398–399) zeigt.²⁷

Dem Gehör kommt eine besonders wichtige Rolle zu, da es als erste Instanz über einen poetischen Text verwundert oder erstaunt ist.²⁸ Das sinnliche Erstauntsein ist die notwendige Bedingung dafür, um überhaupt einen Zugang zum Gedicht zu erhalten (412).²⁹

An die Auswahl des Versmasses schliesst sich die kluge und sorgfältige Kombination von Silben, Wörtern und Sätzen an (411). Nicht zuletzt sollen Klang- und Wortwahl der Verse ihrem Inhalt angepasst sein, sich scheinbar natürlich aus den Gegenständen, Topoi und Figuren ergeben. Wird von einem Kampf berichtet, soll die kämpferische Stimmung in Rhythmus, Klang, Wortwahl widerspiegelt werden und in den Zuhörern die entsprechende Reaktion – in diesem Fall den Schrecken des Kampfes – auslösen. *Admiratio* stellt sich gleichwohl ein, und zwar übergeordnet als Staunen darüber, dass mittels Dichtung eine solche Wirkung erzielt werden kann.

²⁴ Wunderbar ist auch, wieviel die Buchstaben und sogar die Silben zur Rhythmik beitragen oder sich von ihr entfernen, da einige Vokale voll und klingend, andere kraftlos, andere hell oder umgekehrt ein wenig dunkel sind, und schließlich alle je nach der Natur der verbundenen Konsonanten bald diese, bald jene Eigenschaft annehmen, ebenso je nach Ort der Zusammenstellung, wo die ersten oder die letzten oder die mittleren Buchstaben bei der Zusammensetzung der Wörter waren.

²⁵ Die Qualitäten der Ernsthaftigkeit und der Würde werden als Bedingungen der *admiratio* bezeichnet. Für weitere Passagen siehe die Seiten 335, 343, 345, 411–412.

²⁶ *Varietas* ist wie für Poliziano auch für Pontano eines der zentralsten Mittel, um *admiratio* zu erzeugen, vgl. z. B. S. 463.

²⁷ Vgl. ebenso S. 354: «Affert autem raritas haec hiandi cum insequenti versu non sine aurium voluptate etiam dignitatem; nam et novitas delectat ipsa per se [...] (Die folgende Hiatabbildung mit dem nächsten Vers bewirkt nicht ohne Vergnügen für das Ohr auch Würde; denn etwas Neues erfreut schon an sich [...])» Eine analoge Stelle findet sich auf Seite 360.

²⁸ Es könnte scheinen, als handle Pontanos Dialog nur von vorgetragene[n] Texten. Pontano verweist aber abwechselnd sowohl auf Leser wie auch auf Zuhörer. Wichtig als erste Reaktion ist das Sinnliche – sei es das effektiv Sinnliche oder aber das imaginäre, innerlich wahrgenommene Sinnliche. Zum Vorrang des Auditiven vgl. auch *Inst. Orat.*, IX, 4, 116.

²⁹ An diese Voraussetzung erinnert Emil Staigers *Kunst der Interpretation* (1955). Der musikalische Gehalt wird nur in Bezug zur Sprache erläutert. Metaphysische Hinweise auf himmlische Schwingungen, wie wir sie bei Platon und in der Folge auch bei Poliziano finden, klingen bei Pontano nur schwach an (vgl. S. 331). Zum Verhältnis von Klang und *admiratio* siehe FRANCESCO TATEO, *La poetica di Giovanni Pontano*, in: *Filologia Romanza* 6 (1959), S. 299.

2.2.3 Dichtung und Geschichte: Ausdruck der Fantasie

Altilius führt die Argumentation fort, indem er die Dichtung mit der Geschichtsschreibung vergleicht und das Prinzip der *admiratio* auf stofflicher Ebene illustriert.

Vieles haben Dichtung und Geschichtsschreibung gemeinsam: Beide Textformen zielen darauf, etwas an die Nachkommen weiterzugeben, «die Erinnerung an sich möglichst dauerhaft zu machen» (421). Sie kommen «wunderbarerweise überein, dass es beider Thema ist zu erleuchten [...] und das Erzählte – soweit sie können – zu verewigen» (423). Von Cicero wurde die Geschichte als «Dichtung in Prosa» bezeichnet, was Altilius als noch immer geltende Regel zu erweisen sucht. Sowohl Dichtung wie auch Geschichte sind der horazischen Trias von *docere*, *movere et delectare* verpflichtet, sie wollen nützlich sein, das Gesagte vor Augen führen, das Gute hochhalten, das Schlechte herabsetzen (421).

[...] pleraque enim habent inter se communia: ut rerum vetustarum ac remotarum repetitiones, ut locorum, populorum, nationum, gentium descriptiones, quin etiam illorum situs, mores, leges, consuetudines, ut vitiorum insectationes, virtutum ac benefactorum laudes; utraque enim demonstrativo versatur in genere, nec minus etiam in deliberativo [...] utraque etiam gaudet amplificationibus, digressionibus item ac varietate, studetque movendis affectibus sequiturque decorum quaque in re ac materia suum.³⁰ (420)

Auch in der Auswahl von «Sachen und Worten» unterscheiden sich Geschichtsschreibung und Dichtung nur insofern, als die Geschichte keuscher («castior», «castigatio») ist, während die Dichtung freimütiger und ausschweifender («lascivior», «liberalior», «affectatio») sein darf.³¹ Das historische Vokabular ist gemässiger, orientiert am Bestehenden und Bekannten. Pontano vergleicht die Geschichte mit einer «gewöhnlichen», die Dichtung hingegen mit einer «edlen [...] Frau» (423).³² Dichtung übertreibt, sie zieht fremde oder antike Vokabeln bei oder schafft gar neue Wörter und Wortkombinationen – sie kreiert eine poetische Welt jenseits des Alltäglichen.

Der entscheidende Unterschied zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung liegt in ihrem Zweck begründet. Zielt die Geschichte darauf, die Wahrheit darzustellen,³³ geht es der Dichtung einzig darum, wunderbar und bewundernswert zu sein. Dazu kann sie das Terrain der Wahrheit verlassen, Wahrscheinliches oder Erfundenes hinzufügen – wenn es zur *admiratio* beiträgt (423). Der Dichter kann sein Figurenarsenal frei erweitern, «Götter, Nymphen und andere Gottheiten, Seher und Rasende» in die Erzählung einflechten (423). Die Fiktion steht im Dienst der Dichtung und ist eines der wirksamsten Mittel, um *admiratio* zu erzeugen.

³⁰ [...] denn sie [Dichtung in Versen und Dichtung in Prosa, d. h. Geschichte] haben das meiste miteinander gemeinsam, z. B. die Wiederholungen altehrwürdiger und entfernter Dinge, die Beschreibungen von Orten, Völkern, Nationen und Stämmen, ja sogar deren Lage, Sitten, Gesetze, Gewohnheiten und die Verfolgungen von Lastern und das Lob der Tugenden und Wohltaten; denn beide gehören zur demonstrativen und ebenso zur deliberativen Gattung [...] auch freuen sich beide über Erweiterungen, ebenso über Ausschweifungen und die Mannigfaltigkeit; beide suchen die Leidenschaften zu bewegen und folgen in jeder Sache und jedem Stoff dem sie Zierenden.

³¹ Das Überschwängliche der Dichtung wird auch im früheren Dialog *Antonius* am Beispiel Vergils betont. GIOVANNI PONTANO, *Antonius*, in: DERS., *Dialoge*, S. 182–185: «At Virgilius et aures et oculos et animum admiratione implet [...] Sed haec exuperantia poetarum est propria et haud scio an alibi magis quam hic deceat. (Jedoch erfüllt Vergil Ohren, Augen und das Herz mit Bewunderung [...]) Aber dieser Überschwang ist den Dichtern eigentümlich, ich weiss nicht, ob er sich anderswo mehr schickt als hier.» Vgl. dazu ebenfalls FERRAÛ, *Pontano critico*, S. 23.

³² Ein weiterer Vergleich ist jener der «Hausfrau» (Historiographie) mit der Frau, die auf der «Schaubühne» zu Hause ist (Dichtung; 423).

³³ [...] cum altera veritati tantum explicandae [...] (423). // Vgl. ebenso MARCUS TULLIUS CICERO, *De oratore*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Harald Merklin, Stuttgart 1981, 2, 62; ebenso PONTANO, *Dialoge*, S. 451.

quod vocem quoque dat et orationem rebus mutis, divinitatem tribuit insomniis, Deos etiam ipsos mortalibus instruit affectionibus.³⁴ (422)

Oportet enim perhuberem esse eam perque affluentem, cum necesse sit, multa, diversa, varia hinc atque illinc apportata et disquisita colligat collectaque quasi pleno e sinu effundat, ut quae mirabiliter quoque inventa videantur; [...] ³⁵ (464)

Quo enim maiora atque admirabiliora quae ab ipsis dicuntur appareant, humana ad deos transferunt, fingunt monstra, mittunt insomnia, deos denique in homines vertunt.³⁶ (504)

utque implere generosos illos spiritus quacunque ratione poetae valeant, coelestes etiam res mortalium rebus inseruisse eos refersisseque carmen suum commentis atque fabulis, quibus ipsa sullimitas ad summum usque, hoc est ad admirationem incresceret; [...] ³⁷ (506)

Dennoch verfügt auch die Historiographie über einen kleinen Fiktionsspielraum, da sie die Ursachen und Vorüberlegungen, die den Ereignissen vorausgehen, darzulegen sucht.³⁸ Die Fiktion steht dann jedoch nicht im Dienst der *admiratio*, sondern dient der Erklärung und Veranschaulichung der historischen Ereignisse (488).

Ein weiterer wesentlicher Unterschied ist die Reihenfolge (*ordo*),³⁹ die für die Geschichte immer von der Chronologie bestimmt ist,⁴⁰ in der Dichtung aber sehr viel freier gehandhabt werden kann.

Dichtung und Geschichte finden wieder zusammen in der Anerkennung der Natur als Vorbild der Mannigfaltigkeit,⁴¹ der Würde und der Anmut. Von ihr gilt es zu lernen, ihre Eigenschaften gilt es nachzuahmen. Wie schon bei Poliziano sprechen wir hier nicht von einer realistischen Abbildung der Natur, sondern in erster Linie von der Inspiration der (Vielfalt der) Natur, die zur Schöpfung anregt. Es handelt sich um die

[...] revendication du pouvoir démiurgique de l'écrivain qui détient la capacité de faire du monde ordinaire un objet admirable.⁴²

Nach diesen theoretischen Bemerkungen schreitet Altilius fort zum Vergleich zwischen Vergil und Livius. Weil sich Livius' Geschichtsschreibung als durch und durch poetisch erweist – er «sich vor Augen die Größe der Dichter [zu halten schien], die Mannigfaltigkeit und die Beschreibungen der Orte und Völker, die Abschweifungen, Steigerungen, Umwege, den Schmuck und vor allem jenes Zierende, dem die Dichter vor-

³⁴ Auch den stummen Dingen gibt sie Stimme und Rede, sie teilt den Träumen göttliche Bedeutung zu und stattet sogar die Götter mit menschlichen Gemütsbewegungen aus.

³⁵ Denn sie [die *mirum celeritas* des Textes] muss überreich und überfließend sein, da es notwendig ist, dass sie Vieles, Verschiedenes und Mannigfaches, hie und da Zusammengetragenes und Untersuchtes sammelt und das Gesammelte gleichsam aus vollem Busen ausschüttet, sodass es auch wunderbar erfunden zu sein scheint. // Zur *celeritas* vgl. insbesondere die Ausführungen zu Sallust, Seite 453 ff., mit einer Klimax auf Seite 467. Hier wird die Raschheit als Bild für die *discordia concors* verwendet, als fließenden Strom, in den alles Unterschiedliche sich einfügt, aber alles an seinen richtigen Ort fließt und keine Verwirrung entsteht – «wie ein fischreicher Fluss von vielen und klaren Gewässern» (465).

³⁶ Damit ihre Worte nämlich umso größer und bewundernswerter erscheinen, übertragen sie Menschliches auf die Götter, erdichten sie Ungeheuer, schicken sie Träume und verwandeln sie schließlich die Götter in Menschen.

³⁷ Und damit die Dichter jene edlen Geister auf jede beliebige Art zu erfüllen vermöchten, hatten sie sogar die himmlischen Dinge in die Dinge der Sterblichen eingefügt und ihren Gesang mit Erfindungen und Fabeln angefüllt, damit dadurch jene Erhabenheit auf das Höchste, d. h. bis zur Bewunderung anwachse; [...]

³⁸ In der Geschichtsschreibung werden nicht nur Ereignisse aneinandergereiht, sondern auch «die Ursachen [...] für die Unternehmung einer Handlung oder eines Krieges», «auch die Absichten, Meinungs- und Willensentscheidungen der Menschen» gehören in die Erzählung der Geschichte. Auch dürfen «Vorzeichen, Vogelschau, Weissagungen, Orakel, Gesichte[r], Opfer, endlich die Überläufer und Spionagen, ebenso die Gesandtschaften und die Aufträge an die Gesandten» nicht «übergangen» werden. (471) «Auch muss man vieles berühren, das jedoch nichts zu der unternommenen Geschichte hinzufügt, sondern durch seine von außen herangezogene Neuheit (*novitate*) Bewunderung (*admirationem*) und Lust (*voluptatem*) hervorbringt». (475)

³⁹ Zur *ordo* vgl. auch 469.

⁴⁰ Vgl. CICERO, *De oratore*, 2, 63.

⁴¹ Vgl. ebd., 2, 62.

⁴² CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCL–CCLI.

zügig zu dienen scheinen» (435) –, scheint Altilius' Ausgangsthese belegt, dass die Geschichtsschreibung «Dichtung in Prosa» genannt werden könne (432–433). Die Nähe von Geschichtsschreibung und Dichtung wird deutlich an folgendem Beispiel, in dem Livius die belagerte Stadt Thaumakoi nicht beschreibt, sondern eine «wunderbare» Ätiologie ihres Namens vorlegt: «dum nomen ipsum interpretari vult, locum illum historiae mirifice illustravit [...]»⁴³ (480)

Ubi ventum ad hanc urbem est, repente velut maris vasti, sic immensa panditur planities, ut subiectos campos terminare oculis haud facile queas; ab eo miraculo Thaumaci appellati, nec altitudine solum tuta urbs, sed quod saxo undique abscisso rupibus imposita est.⁴⁴ (480–482)

Das Beispiel fügt sich optimal in Pontanos Poetik des Staunens ein: Die staunenswerte Wirkung, die die Stadt auf ihre Besucher ausübt, schlägt sich in deren Namen wieder. Dieser Konnex aus «miraculo» und erstaunlicher Sprache hat ihren Ort in der Dichtung, kann aber auch die Geschichtsschreibung bereichern. So kann auch der Geschichtsschreiber sich durch sein Ingenium («scriptoris ingenium», 485) auszeichnen, wenn er sein Augenmerk auf «[die] Erweiterung und [die] Verherrlichung» sowie den «Reichtum im Sprechen» (485) richtet.

Der Dialog plädiert für eine „engagierte“ Geschichtsschreibung. Der Schreibende «muss selbst in die Rolle des Richters schlüpfen, um zu loben, zu verurteilen, zu bewundern, herabzusetzen und sich zu erbarmen» (485). Der Geschichtsschreiber zeigt Gefühle, er lacht und weint. Die Geschichte ist die «Lehrmeisterin des menschlichen Lebens und der menschlichen Dinge» und als solche soll sie in einem didaktisch-pädagogischen Gestus verfasst sein. Die Rede des Altilius endet in einer Lobpreisung der Geschichtsschreibung, da sie uns aufzeigt, «welche Menschen zuerst Gott erkannten, [...] welche Männer die Gesetze festlegten, die Geheimnisse der Natur aufdeckten, die Künste erfanden und die Vorschriften zum Leben überlieferten» (493). So sind die Menschen von den Wäldern in die Städte gekommen, haben ihre Wildheit in Menschlichkeit und Gerechtigkeit umgewandelt und sich so «den Göttern nicht nur angenehm, sondern ganz ähnlich [ge]macht» (493).

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Dichtung und Geschichte sich dann nahe sind, wenn die Geschichte sich der aussergewöhnlichen Sprache und der Inhalte der Dichtung bedient, um historische Geschehnisse zu veranschaulichen.⁴⁵ Die Historiographie ist der *veritas* verpflichtet und bindet die *admiratio* zu diesem Zweck ein.⁴⁶ Für die Dichtung hingegen ist die *admiratio* das höchste Ziel; ihr sind alle Mittel – Fiktion, Vielfalt, Aussergewöhnlichkeit und Herrlichkeit – untergeordnet.

⁴³ Er «wollte [...] ihren Namen deuten und erhellte wunderbar jenen geschichtlichen Ort [...]».

⁴⁴ Sobald man die Stadt erreichte, öffnete sich plötzlich wie eine Meeresfläche eine unermessliche Ebene, sodass man kaum mit den Augen die umliegenden Felder abgrenzen konnte. Wegen dieses Staunenswerten wurde die Stadt Thaumakoi genannt; sie war außerdem sicher nicht nur wegen ihrer Höhe, sondern weil sie auf einem nach allen Seiten abschüssigen Felsen wie auf Klippen lag.

⁴⁵ Die Veranschaulichung wird schon von Polybios und Strabon als zentrales Moment der Geschichtsschreibung und der Dichtung genannt. Polybios versucht, die Dichtung Homers der Geschichtsschreibung zuzuordnen: «In order to demonstrate the truthfulness of Homer, Polybius writes: 'Now the end aimed at by history is truth, and so we find the poet in the Catalogue of Ships mentioning the peculiar features of each place, calling one town 'rocky', another 'on the border', another 'with many doves', another 'by the sea'; and the end aimed at by disposition is vividness, as in his battles scenes, while the aim of myth is to please or to astonish ...'. In the opposition between history and myth, therefore, Homer stands firmly on the side of history (and truth), because the aim (*telos*) of his poetry is 'vividness' (*enargeian*).» Siehe CARLO GINZBURG, *Ekphrasis and Quotation*, in: Tijdschrift Voor Filosofie 50 (1988), S. 6. Ginzburg zitiert auch Pseudo-Longin, Quintilian und Cicero: Alle drei definieren die Veranschaulichung als zentrales Mittel der Geschichtsschreibung (ebd., S. 7).

⁴⁶ TATEO, *La poetica*, S. 290.

2.2.4 Dichtung und Rhetorik: Gut und angemessen zur Bewunderung sprechen

Nam, te obsecro per Musas ipsas perque tantopere a nostro cultam Sene Uraniam, quid nisi admiratio, quid, inquam, nisi una et sola admiratio quaeritur ex magnificis illis et maxime numerosis verbis dictisque [...] ⁴⁷ (500)

Die eigentliche Poetik des *Actius* wird in Abgrenzung zur Rhetorik entwickelt. Auch mit dieser hat die Dichtung bestimmte Redeweisen gemein, beispielsweise die Lobrede, aber während der Redner diese ernsthaft und würdevoll zu gestalten hat, gilt es für den Dichter, grossartig und aussergewöhnlich sein (499).⁴⁸

Neque enim gravitas comparandae admirationi satis est sola, ni magnificentia accesserit excellentiae et verborum et rerum [...] ⁴⁹ (498)

Der Redner kann hie und da Grossartiges und Aussergewöhnliches einflechten, die Sprache des Dichters aber muss durchwegs «peculiare» sein (498).⁵⁰

Sowohl Dichter als auch Redner wollen das Publikum bewegen («movere et flectere», 498), wiederum aber unterscheidet sich die Absicht der beiden Redeformen. Zielt der Redner darauf, den Richter zu überzeugen und den Prozesssieg davonzutragen, will der Dichter Staunen und Bewunderung hervorrufen und mit Ehre und Hochachtung bedacht werden. Die Ausrichtung der jeweiligen Texte wird durch das Publikum bestimmt: Die Rede richtet sich an Richter und Personen im Gerichtssaal. Die Dichtung ist an die Dichter gerichtet sowie an Personen, die in den *litterae* gebildet sind:

Nec vero audientem aut legentem eum nos intelligi volumus cui sit admirationi Bavius aut Maximianus, sed cui magnam quoque mentem Delius inspiraverit vates; vix enim de bono poeta, nisi et ipse auditor bonus poeta fuerit, iudicare recte potest. ⁵¹ (498)

Um den Text auf das Dichterpublikum auszurichten, gilt es für den Dichter, die verschiedenen Phasen der Entstehung – *inventio*, *dispositio* und *elocutio* – in den Dienst der *admiratio* zu stellen.

videte, obsecro, quibus veritatem commentis concinnaverit, quo admirabiliora cuncta redderet. ⁵² (504)

Comparationes quoque, quibus frequentissime utuntur, non magis ad docendum atque illustrandum pertinent quam ad movendam admirationem. ⁵³ (504)

Verba autem [...] poetae non solum simul compangunt aut ea novant, [...] verum ea transferunt, nec verba tantum, sed orationem persaepe omnem. [...] Nec vero tenorem hunc comparandae admirationis in gravioribus ac seriis tantum servant rebus, verum in iis quoque in quibus lectorum atque auditorum delectatio voluptasque sola quaeritur [...] ⁵⁴ (504–506)

⁴⁷ Denn – ich beschwöre dich bei den Musen und bei der von unserem Senex so verehrten Urania – was, wenn nicht die Bewunderung, was, sage ich, wenn nicht allein und einzig die Bewunderung wird in jenen großartigen und rhythmischen Worten [der Dichtung] gesucht?

⁴⁸ Zur Grossartigkeit der Dichtung vgl. ebenfalls die Seiten 506–508.

⁴⁹ Denn die Ernsthaftigkeit genügt nicht allein, um Bewunderung zu verschaffen, wenn nicht eine Großartigkeit und Außergewöhnlichkeit von Worten und Sachen hinzukommt [...]

⁵⁰ Der Übersetzer übersetzt «peculiare» mit «eigentümlich». Ich würde vom Kontext her eher mit „ausserordentlich“ übersetzen.

⁵¹ Aber wir wollen unter Hörer und Leser nicht den verstanden wissen, dem Bavius oder Maximianus zur Bewunderung gereicht, sondern dem der Seher von Delos eine große Vernunft eingehaucht hat; denn der Hörer kann kaum über einen guten Dichter richtig urteilen, wenn er nicht auch selbst ein guter Dichter ist. // Vgl. auch S. 500.

⁵² Seht nur, ich bitte euch, mit welchen Einfällen er [Vergil] die Wahrheit kunstfertig zusammenbaute, um alles noch bewundernswerter zu machen.

⁵³ Auch die Vergleiche, die sie am häufigsten benutzen, erstrecken sich ebenso sehr auf das Belehren und die Erleuchtung wie auf das Erregen von Bewunderung.

⁵⁴ Die Dichter aber [...] fügen nicht nur gleichzeitig Wörter zusammen oder schaffen sie neu, [...] sondern sie übertragen sie, und zwar nicht nur die Wörter, sondern sehr oft die ganze Rede. [...] Sie bewahren aber diese Eigenart zur Erregung der Bewunderung

Die Welt der Dichtung entsteht durch starke und bewegende Bilder – Vergleiche und Metaphern. Vergleiche werden häufig eingesetzt, da sie das Gesagte durch ungewohnte Verbindungen intensivieren und damit gleichzeitig belehren und erstaunen. Metaphern und Metonymien dienen als Stilmittel, um Gewöhnliches auf Ungewöhnliches, Fiktives, zu übertragen. Nicht nur die Übertragung, auch die Verwandlung («transferunt») wird als Mittel genannt, um *admiratio* zu erzeugen. Wahrhafte Dichter verfügen über die Fähigkeit, Texten ganzheitlich einen übertragenen Sinn zu verleihen. Sie schaffen neue Welten, die von der Realität und der Natur abweichen und in der Übertreibung und Ausschweifung («excessus») besonders stark auf die Zuhörer wirken (505).⁵⁵ Das Oxymoron und die Hyperbel, bisweilen auch das Paradoxon oder die Katachrese, erweisen sich ebenfalls als wirkungsstarke Mittel zur Erzeugung von *admiratio*.

In der Dichtung ist jede Abweichung von Wahrheit und Realität dadurch legitimiert, dass sie zur Wirkung der *admiratio* beiträgt.

Itaque non verbis modo magnificis, sed rebus quoque et inventis excellenter et expressis admiratio a poetis quaeritur, ut, cum poetica sicut historia constet rebus ac verbis, his utrisque poeta ad admirationem conciliandam non utatur modo, verum etiam innitatur. Quamobrem, quod veritas praestare hoc sola minus posset, veritatem nunc inumbrant fictis faublosisque commentis, nunc ea comminiscuntur quae omnino abhorreant a vero atque a rerum natura [...] ⁵⁶ (502)

Die Betonung des Fiktionalen hängt mit den zentralen Eigenschaften von *sublimitas* und *magnitudo* zusammen, die Actius für jede Art von Dichtung als zwingende Eigenschaften definiert (506).

Fictio trägt zur *sublimitas* bei, wenn die menschliche durch die göttliche Sphäre angereichert wird. Diese *sublimitas* wiederum steigert die Wirkung des Staunens und der Bewunderung.⁵⁷

Am Schluss des Dialogs leitet Actius her, weshalb die Dichtung als höchste aller Redeformen gilt: weil sie den Ursprung der Zivilisation und des Wissens darstellt und weil sie die erhabenste aller Redeformen ist.⁵⁸ Am Anfang stand der Gesang in Versen, aus ihm sind alle anderen Redegattungen «entströmt» (509). Die Dichtung hat «als erste über Gott gehandelt», sie hat Gerechtigkeit und Tugend eingesetzt, sie hat die «Seelen der Frommen von der Erde in den Himmel», «die Seelen der Unfrommen in den Tartarus» versetzt und sie hat die Menschen zivilisiert. Sie ist damit Essenz und Ursprung unserer Zivilisation und Kern dessen, was uns als Menschen und als Gesellschaft ausmacht. Zudem erhielten von Homer «die Philosophen, die Physiker und die Redner die Vorschriften für ihr Fach und nahmen seit ihm ihren Anfang» (509). Weil die Gelehrten die Dichtung Homers bewundert und bestaunt haben, haben sie sie nachgeahmt und aus ihr neue Redeformen entwickelt (508). In diesem Sinne sind die Bewunderung und das Staunen Initiationskräfte; sie stehen am Anfang der Dichtung und mit dieser am Anfang der Gesellschaft und des Wissens.⁵⁹ Mit dieser Passage stellt Actius die Dichtung über die Geschichtsschreibung, der von Altilius die

nicht nur bei schwerwiegenden und ernsthaften Dingen, sondern auch bei solchen, worin allein das Entzücken und Vergnügen der Leser und Zuhörer gesucht wird [...]

⁵⁵ Als Beispiele werden unter anderem genannt: «*praeuptus aquae mons* (ein jähes Wassergebirge)»; «*vastos tollunt ad sidera fluctus* (sie heben die weiten Wogen bis zu den Sternen hinauf)» (506–507).

⁵⁶ Daher wird die Bewunderung von den Dichtern nicht nur durch großartige Worte, sondern auch durch hervorragend erfundene und ausgedrückte Sachen gesucht, sodass da die Dichtung wie die Geschichte aus Sachen und Worten besteht, der Dichter diese beiden zur Bereitung der Bewunderung nicht nur gebraucht, sondern sich sogar darauf stützt. Weil die Wahrheit allein dies weniger zu leisten vermöchte, deuten sie die Wahrheit bald durch erdichtete und märchenhafte Erfindungen an, bald erdichten sie etwas, was überhaupt vom Wahren und der Natur der Dinge zurückschreckt [...] // Vgl. dazu DENIZOT, «*Comme un souci*», S. 74.

⁵⁷ Der Begriff des „Sublimen“ wurde insbesondere von Pseudo-Longin geprägt. Klaus Ley argumentiert dafür, dass Pontano die Texte Pseudo-Longins gekannt haben dürfte. Siehe KLAUS LEY, *Longin – von Bessarion zu Boileau. Wirkungsmomente der „Schrift über das Erhabene“ in der frühen Neuzeit*, Berlin 2013.

⁵⁸ DENIZOT, «*Comme un souci*», S. 73. Vgl. dazu ebenfalls PONTANO, *Dialoge*, S. 498.

⁵⁹ TATEO, *La poetica*, S. 356. Siehe ebenfalls MARC DERAMAIX, *Excellentia et admiratio dans l'Actius de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection*, in: *Mélanges de l'école française de Rome* 99 (1987), S. 210.

Vermittlung des Wissens attestiert wurde: Die Dichtung hat nicht zum Ziel, Wissen zu vermitteln, steht aber dennoch am Ursprung von diesem.

2.3 Pontanos literarisches Werk

Pontanos literarisches Werk zeichnet sich aus durch eine überaus originelle Verbindung verschiedener Genres, Inhalte und Stile sowie durch die fabelhafte Atmosphäre, in der Reales⁶⁰ und Mythisches, Traditionelles und Innovatives aufs Engste ineinander- und übereinandergelegt werden. Zentrale Mittel sind die Mythologisierung, die Personifikation sowie die Metamorphose: Die Landschaft Kampaniens und die literarische Tradition der antiken Literatur, insbesondere die bukolische Dichtung, sind das Terrain für die literarische Fantasie und Fiktion Pontanos.

En effet, dès sa première rencontre avec ce recueil, le lecteur est frappé par le caractère exceptionnel de l'*inventio* pontanienne. Cette créativité illustre du reste parfaitement la réflexion sur l'essence même de la poésie menée par Pontano depuis le dialogue *Antonius* (1487–1488), où il montre notamment que la grandeur d'Homère, premier des poètes, n'est pas redevable de l'imitation puisqu'il est le premier des poètes, mais tient précisément à la création.⁶¹

La mitologia pontaniana, infatti, non ha quasi nulla a vedere con quella classicamente tradizionale: la fantasia e l'anima del poeta la creano con gli elementi plastici di una realtà panoramica contemporanea, che di quella classica non ha la maestosità superumana ma non ha neppure la marmorea freddezza; si è umanizzata, è divenuta, nelle figurazioni e fin anche nei nomi, espressione di vita naturale, palpitante di verità attuale, profumata di schietta italianità, molle, armoniosa, suggestiva.⁶²

Merkmal von Pontanos moderner, landschaftlich verankerter Mythologie ist deren Sensualität, die geradezu darauf drängt, auditive, visuelle und olfaktorische Eindrücke zu einem intensiven Gesamtgepräge zu verdichten.⁶³

2.3.1 *Lepidina*

Die Vielfältigkeit und Originalität von Pontanos literarischem Werk versuche ich anhand der Ekloge⁶⁴ *Lepidina* aufzuzeigen – mit einzelnen Querverweisen auf weitere poetische Texte.⁶⁵ *Lepidina* ist in der heutigen Werkform die erste von sechs Eklogen, obwohl sie als letzte 1496 entstand. Die Eklogen entstanden in jahrelanger Arbeit von 1463 bis zu Pontanos Tod. Das Manuskript, das Pontano 1503 Aldus Manutius vorlegte, ist heute nicht mehr erhalten. Das Werk erschien schliesslich erst nach Pontanos Tod in einer venezianischen (Aldus Manutius) und einer neapolitanischen Ausgabe (Pietro Summonte); eine vom Autor

⁶⁰ Das „Reale“ beinhaltet insbesondere ländliche und lokale Gegebenheiten Neapels. Meist schwingt eine bukolische Komponente mit; die Apotheose des ländlichen Lebens und der Pflanzen ist Bestandteil aller Werke Pontanos.

⁶¹ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CXLI.

⁶² GUSTARELLI, *Introduzione*, S. 13.

⁶³ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XXX, ebenfalls CCLXV.

⁶⁴ Obwohl nicht als Genre des hohen Stils eingestuft – nur der bescheidene und einfache Stil sei ihm angemessen –, hat das bukolische Gedicht im Mittelalter und der Frührenaissance neuen Aufschwung erlangt, der wohl in erster Linie der Bewunderung und Verehrung Vergils zu verdanken ist. Mit Petrarcas Eklogen hat das Genre eine Erweiterung und Erhöhung zugleich erfahren. Petrarca hat die symbolischen und allegorischen Komponenten betont und für das ländliche Gedicht einen elaborierten Stil eingeführt. Insbesondere hat er den Eklogen eine innerliche und autobiographische Note verliehen – er hat den Widerstreit in seiner Seele, seine verzehrende Liebe nach Laura und seine Trauer über den Tod geliebter Personen in die Eklogen eingewoben. Die beiden letztgenannten Motive sind auch für Pontanos Dichtung zentral. Siehe CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XXXIV–XXXV.

⁶⁵ GUSTARELLI, *Introduzione*, S. 15: «Di esse [delle *Eclogae*] la più vasta e interessante, la più ricca di elementi fantastici e di pregi poetici, è la prima, *Lepidina*, che ha la forma di una ampia rappresentazione scenica, piena di movimento e di colore, più che di un semplice poemetto.»

abgesegnete Anordnung kann nur für die ersten vier Eklogen der heutigen Anordnung angenommen werden, die zwei weiteren in der neapolitanischen Erstausgabe enthaltenen Eklogen wurden von Pontanos Freund und Verleger Pietro Summonte hinzugefügt und differieren metrisch, inhaltlich und stilistisch von den anderen vier Eklogen.⁶⁶

Unter Pontano und Sannazaro florierten die Innovationen am klassischen Genre der bukolischen Dichtung, die zunehmend zum Genre des poetologischen Dialogs wurde.⁶⁷

En effet, l'activité principale des bergers consiste à composer des chants, renvoyant en miroir une représentation d'un poète qui se tient à l'écart du monde [...] Le genre bucolique devient ainsi le terrain privilégié d'une réflexion littéraire, esthétique et éthique, comme le lieu par excellence où le poète se met en scène [...]⁶⁸

Die Ekloge ist aber nicht nur Ort der poetologischen Reflexion, sondern auch der poetologischen Vielfalt. Diese zeigt sich insbesondere in der Anreicherung des bukolischen Genres mit Elementen anderer Genres: In *Lepidina* webt Pontano das Epithalamium – das Hochzeitsgedicht –, ebenso aber auch elegische, epische, ätiologische und komische Aspekte ein.⁶⁹ Künstlerische Freiheit und Vielfalt erweisen sich als zentrale Eigenschaften des Dichters und der Dichtung.⁷⁰

Der künstlerische Einfallsreichtum zeigt sich allen voran im Hauptmerkmal von *Lepidina*: der Verwandlung der Landschaft in und um Neapel in Götter und Göttinnen, Nymphen, Nereiden, Dryaden und Oreaden, aber auch in unliebsame, borstige Riesen – Gustarelli spricht von einer «fantasmagorica rassegna» personifizierter Gestalten.⁷¹ Neapel und die umliegende Gegend werden zu einem «paysage enchanté».⁷²

Le paysage offre ainsi plusieurs strates de lecture: lieu d'identification du genre qui permet l'inscription dans la filiation virgilienne, métaphore d'un «moi» intime autant que poétique et en outre élément central d'une géographie littéraire qui reflète l'ambition d'un foyer humaniste soucieux de revendiquer l'héritage antique et sa fécondité créatrice, manifeste dans l'invention de mythes étiologiques topographiques. Dans le territoire napolitain, ainsi recomposé, et peuplé de créatures imaginaires, le poète ravive des archétypes mythologiques et littéraires, où résonnent les échos virgiliens et statiens prioritairement qui convoquent la culture grecque par la médiatisation de la culture latine pour devenir un espace dédié à une féconde inspiration poétique.⁷³

Leitend für die Erkundung der literarischen Landschaft ist die Lenkung des Leserblickes, der von der Küste Neapels ins Innere der Region geführt wird. Von den Nereiden, die die Inseln vor Neapel darstellen, leitet der Gesang über die personifizierten und feminisierten «meravigliose contrade neapoletane» bis hin zu den Riesen und Nymphen der Vulkan- und Berggegend.⁷⁴ Stets wird zwischen realer und imaginärer Welt

⁶⁶ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XLIII–XLV. Für die Editions-geschichte vgl. ebenfalls: CARMELA VERA TUFANO, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, tesi di dottorato, Napoli 2009, S. 1–4. Online verfügbar unter http://www.fedoa.unina.it/8387/1/tufano_carmela_23.pdf (Stand April 2021).

⁶⁷ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XXIX.

⁶⁸ Ebd., S. XXXI.

⁶⁹ Ebd., S. XLII: «Les théoriciens témoignent ainsi de la difficulté à enserrer cette poésie dans un cadre stricte, d'autant qu'elle procède, dès son origine virgilienne, d'une esthétique du mélange, au gré d'une *imitatio* disputant avec l'*inventio*.» Zur Vielfalt der literarischen Formen sowie ihrer Quellen siehe LEONARD W. GRANT, *An Eclogue of Giovanni Pontano*, in: *Philological Quarterly* 36 (1957), S. 78–80. Siehe ebenfalls TUFANO, *Le Eclogae*, S. 23–26.

⁷⁰ FERRAÛ, *Pontano critico*, S. 30.

⁷¹ GUSTARELLI, *Introduzione*, S. 16. Die Präsenz von Göttern, Nymphen, Oreaden ist ungewöhnlich für das Genre der Ekloge, das normalerweise nur von Hirtenfiguren bevölkert wird. Siehe TUFANO, *Le Eclogae*, S. 23.

⁷² CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CXLIII, CXLIV.

⁷³ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XLI.

⁷⁴ GUSTARELLI, *Introduzione*, S. 16; CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CXLVII.

eine Spannung erzeugt, die den Leser an Gewohntes erinnert; gleichzeitig erscheint das Gewohnte durch überraschende Bilder aber neu und ungewohnt.⁷⁵

Or, le *mirabile* tient précisément dans cette tension entre le «proche et le lointain», le familier et l'extraordinaire [...] ⁷⁶

Diese Spannung wird dadurch untermauert, dass der Blick des Lesers von den sprechenden Figuren auf das Ausserordentliche gelenkt wird. Das Hirtenpaar und weitere Figuren berichten über Gesehenes, Gehörtes und Erinnerteres. Auf dieser vermittelnden Ebene entsteht die Möglichkeit, die Wahrnehmung der Leser durch entsprechende Kommentare zu steuern. Insbesondere können Objekte des Staunens als solche positioniert und markiert werden.⁷⁷

PLANURIS.
Assideo, Lepidina, et poma et pocula sumam:
Mox tibi et heroas referam summosque Oriarchas,
Quos mirere, soror, simul et uereare superbos.⁷⁸ (*Lepidina*, V, Vv. 41–43)

Erstaunliches wird nicht nur von den Figuren und Helden erzählt – die allesamt nicht der klassischen, sondern der humanistischen Mythologie Pontanos entstammen –, sondern insbesondere auch vom poetischen Gesang. Dem Staunen über die Dichtung begegnen wir in allen Eklogen, so auch in *Acon*, wobei wiederum der orphische Gesang und dessen Wirkung Pate gestanden haben dürften:

SALIUNCUS.
Et nostri, Petasille, greges sensere canentem
In siluis Meliseon,⁷⁹ adesaque saxa sonorem
Dum referunt, tacitae cantum stupuere Napaeae;
Et – mirum – fessae uocem tenuere cicadae
Prostrataeque solo iacuerunt ad carmina uaccae,
Oblitae cytisum pecudes, satureia capellae.⁸⁰ (*Acon*, Vv. 60–65)

Neben der Dichtung gesellen sich die schönen und erotischen Frauenkörper zu den Objekten des Staunens. So berichten beispielsweise Syncerius und Zephyreus in *Maeon* über ihr Staunen beim Anblick der Napaen:

SYNCERIUS.
Vidi ego picta manu selectaque frage legentem,
Innuat et mihi, sarta deus dum stringit in umbra:

⁷⁵ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CLII–CLIII, ebenso CCXLII–CCXLIII: «Or pour rendre la matière admirable, capable d'emplir les oreilles, les yeux et l'esprit d'admiration' [...], il est tout d'abord nécessaire d'ouvrir la matière poétique à une dimension qui dépasse celle de la nature, en laissant libre cours à sa *phantasia*.» Die von Casanova-Robin zitierte Stelle referenziert auf den Dialog *Antonius*: «et aures et oculos et animum admiratione [...] implet.» Siehe PONTANO, *Dialogue*, S. 182.

⁷⁶ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCXLVI.

⁷⁷ Ebd., S. CCLII.

⁷⁸ Ich zitiere aus der bereits genannten Ausgabe von Hélène Casanova-Robin: PONTANO, *Églogues / Eclogae*. Die kritische Ausgabe von Casanova-Robin basiert auf der *editio princeps Aldina*. Die Übersetzungen aus den *Eclogae* stammen von der Autorin (A.E.) in Anlehnung an die Übersetzung ins Französische von Hélène Casanova-Robin und jene ins Italienische von Andrea Gustarelli: «PLANURIS. Ich setze mich zu dir, Lepidina, und werde die Früchte und die Becher nehmen: / Danach werde ich dir von den Helden und den höchsten Orearchen berichten, / deren stolzes Antlitz du, Schwester, zugleich bestaunen und fürchten wirst.»

⁷⁹ Meliseus wird als Alter Ego Pontanos bezeichnet. Die zweite Ekloge ist nach ihm benannt. Meliseus ist ein Hirte, der verzweifelt den Tod seiner Frau besingt. Ein grosser Teil von Pontanos dichterischem Werk sind Elegien und Nenen auf den Tod seiner Frau und seines Sohnes. Siehe CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCLII; ebenso TUFANO, *Le Eclogae*, S. 275.

⁸⁰ SALIUNCUS. Auch unsere Herden, Petasillus, haben Meliseus in den Wäldern / singen gehört, und während der Klang von den festen Felsen / wiedergegeben wurde, erstaunten die Napeen schweigend vor seinem Gesang; / und die müden Zikaden (oh Wunder!) hielten ihre Stimmen zurück, / und die überwältigten Kühe legten sich hin beim Klang der Lieder, / und die Schafe vergassen das Klee, die Ziegen das Bohnenkraut.

Hic tibi tum femur hirsutum saetosaque menta
Obstupui atque oculos fruticoso in margine fixi.

ZEPHYREUS.

Vidit me dum poma lego arrisitque legenti,
Et dixit mihi Nais: «Amant et poma Napaeae».
His ego tum impleuique sinum obstupuique papillas
Pectora dum limis oculis et colla pererro.⁸¹ (*Maeon*, Vv. 39–46)

Von den genannten Eigenheiten – poetologische Reflexion, mythologisierte Topographie, Spannung zwischen Realität und Fiktion sowie staunende Vermittlung des Wahrgenommenen – und Objekten ausgehend, wenden wir uns nun den einzelnen Teilen von *Lepidina* zu.

Die Ekloge setzt sich zusammen aus einem Prolog und sieben *pompis* (Aufzügen), insgesamt zählt das Gedicht 821 Verse.⁸² Die Ekloge handelt vom Aufzug zur Hochzeit der Parthenope⁸³ – der Sirene, die Neapel symbolisiert – und des Sebethus – des Flusses und Flussgottes, der durch Neapel fließt. Weder Parthenope noch Sebethus entstammen der klassisch bukolischen Tradition, Pontano jedoch integriert sie nahtlos in diese und lässt sie von einem frisch vermählten Hirtenpaar – Lepidina und Macron⁸⁴ – beschreiben.⁸⁵

Macron und Lepidina sind auf dem Weg, dem mythischen Paar ihre Hochzeitsgaben zu überbringen. Da Lepidina schwanger und zudem schwer beladen ist, machen sie Halt im Schatten eines idyllischen Wäldchens.⁸⁶ Von dort aus beobachten sie den vorbeiziehenden Hochzeitsaufzug. Musikalisch gesprochen ist der grösste Teil der Ekloge als Duo – die typische Form des Hirten- sowie des Hochzeitsgedichts – oder als Trio komponiert, ein Solo findet sich im dritten Aufzug (Triton), der letzte Aufzug ist symphonisch aufgebaut.⁸⁷ Es gibt keinen beschreibenden Erzähler; der Text wird durch die Äusserungen der zuschauenden Figuren, insbesondere von Macron und Lepidina, strukturiert.⁸⁸

⁸¹ SNYCERUS. Ich sah, wie sie mit ihren Händen farbenprächtige, erlesene Erdbeeren sammelte, / der Gott winkte mir zu, während er im Schatten Girlanden schnürte: / Beim Anblick seines haarigen Oberschenkels und seines borstigen Kinns / erstaunte ich und fixierte meine Augen auf den Horizont voller Büsche und Zweige. / ZEPHYREUS. Sie sah mich, als ich Äpfel auflas und lächelte über meine Ernte / und sagte zu mir: «Auch die Napeen mögen Äpfel.» / Also füllte ich ihren Schoss mit Äpfeln und erstaunte beim Anblick ihrer Brüste / und liess meinen Blick auf ihrer Brust und ihrem Hals ruhen.

⁸² Die Länge des Gedichts ist aussergewöhnlich und passte eher zu einem Epos als zu einer Ekloge. Siehe TUFANO, *Le Eclogae*, S. 23.

⁸³ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. 168: «Parthénopé est l'héroïne éponyme de la ville de Naples. La tradition rapporte qu'elle était originellement une sirène qui se jeta dans la mer par dépit après sa rencontre malheureuse avec Ulysse; son corps échoua sur le rivage campanien, là où fut fondée la fameuse cité. Elle est ici la figure allégorique de Naples, incarnation des plus hautes qualités de beauté et de vertu.» // Einige Kritiker sehen in Parthenope und der Mythologisierung Neapels und Kampaniens einen politischen Akt im Sinne einer Anknüpfung an die antiken Ursprünge der Stadt zur Stärkung der gegenwärtigen Situation. Parthenope wurde am Hof der Aragonesen auf vielfältige Weise zur Inszenierung und Anbindung der königlichen Macht eingesetzt. Die Vermutung eines politischen Zwecks scheint mir durchaus plausibel, auch wenn der Text – weder wörtlich noch allegorisch – politische Anspielungen macht. Siehe TUFANO, *Le Eclogae*, S. 29–30.

⁸⁴ Lepidina kommt von lat. *lepidus* („niedlich, zierlich, allerliebst, prächtig, liebenswürdig, anmutig, gefällig, heiter“, ebenso „witzig“), Macron geht etymologisch auf gr. „gross, ernst, anspruchsvoll“ zurück. Tufano schlägt vor, Lepidina die Genres der Ekloge und des Epithalamiums, Macron das Epos zuzuschlagen, nennt aber selbst, dass sich von den Figuren her, so wie sie im Text konzipiert sind, eine solche Zuordnung nicht herleiten lässt. Auf jeden Fall verbinden sich durch die Heirat der beiden das Lateinische und das Griechische. Siehe TUFANO, *Le Eclogae*, S. 32.

⁸⁵ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XLVI. Grant hebt hervor, dass es eher ungewöhnlich ist, als Protagonistenpaar ein verheiratetes Paar und nicht Verehrer und Angebetete zu wählen. Diese Wahl beruht höchstwahrscheinlich auf Pontanos Konzeption der Liebe, deren Vollendung in der Ehe er in *De amore coniugale* dargelegt hat. Siehe GRANT, *An Eclogue*, S. 79.

⁸⁶ GUSTARELLI, *Introduzione*, S. 16.

⁸⁷ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCLXVIII. Grant erkennt in *Lepidina* dramatische Strukturen und hält es für möglich, dass die Ekloge mit Schauspielern *al fresco* aufgeführt wurde. Zu Recht weist er zudem auf die gekonnte Darstellung des Spiels im Spiel hin. Siehe GRANT, *An Eclogue*, S. 80.

⁸⁸ TUFANO, *Le Eclogae*, S. 24.

Im Prolog treten die beiden frisch Vermählten Macron und Lepidina auf. Sie lassen ihre erste Begegnung in sinnlicher Schilderung Revue passieren, gleichzeitig führen sie auf panegyrische Weise die Figur der Parthenope ein. Unter anderem wird die kraftvolle Wirkung der Sirene auf ihr Umfeld beschrieben.⁸⁹

LEPIDINA.

Magnetem gerit illa oculis stellamque supremam:
Venerit ad litus, trahit ad sua lumina pisces
Iuerit in siluas, trahit ad spectacula ceruos,
Illicet indomiti surgunt ad proelia tauri;
Verterit illa oculos in quem iuuenemue senemue,
Ille perit: miseris haec crescit amantibus error.⁹⁰ (*Prolog*, Vv. 42–47)

Zuerst wird der Fokus auf ihre leuchtenden Augen gelegt: Wie Magnete ziehen diese im Meer die Fische, in den Wäldern die Hirsche an, sie bändigen ungezähmte Bullen. Wer auf Parthenope seine Augen richtet («verterit [...] oculos»), ist verloren. Von den Augen geht der Bericht weiter zum Gesang, dem eine ebenso mächtige Wirkung nachgesagt wird.

MACRON.

[...]
Dic, mea, dic, formosa canit dum nympha per aestum,
Audierisne deam?

LEPIDINA.

Ad saepem tum forte latebam:
Cum canere inciperet, atrox hic dente pilaster
Latrat; ibi ipsa fuga saepem insidiasque reliqui.
Inuidia (sic Nicla refert) philomela recessit;
Ad circum attonitae stupuere ad carmina nymphae.
Ipsa quidem canit (at uenti posuere silentes
Strataque pacati requierunt murmura ponti):
«Exoptat messemque sator frugemque colonus,
uer ales, carum uirgo desponsa maritum;
uitis in arboribus, hederæ pro rupibus altis,
coniugis in cupidis gaudet noua nupta lacertis;
irriguum sitiunt fontem sata, pabula rorem,
nupta sitit socii lusus et gaudia lecti».⁹¹ (*Prolog*, Vv. 67–80)

Wenn Parthenope die Fruchtbarkeit der Natur und die Vereinigung der Liebenden besingt, erblasst die Nachtigall vor Neid, erstarren die Nymphen voller Staunen («attonitae stupuere ad carmina nymphae»), verstummen die Winde und das Rauschen des Meeres. Lepidina ist Zeugin des wundersamen Gesangs, da sie diesem von einem Versteck aus heimlich lauscht. Hat Orpheus den Gesang der Sirenen mit seiner Leier

⁸⁹ GRANT, *An Eclogue*, S. 80.

⁹⁰ LEPIDINA. In ihren Augen trägt sie einen Magnetstein, den höchsten aller Sterne: / Wenn sie an den Strand kommt, zieht sie mit ihren Augen die Fische an; / wenn sie in den Wald geht, bringt sie die Hirschen dazu, ihrem Schauspiel beizuwohnen, / sofort erheben sich die ungezügelter Stiere zum Kampf; / auf wen auch immer sie ihren Blick richtet, auf Junge oder Alte, / ist verloren: Und sie steigert den Liebeswahn der unglücklichen Liebenden.

⁹¹ MACRON. [...] Sag mir, meine Liebe, sag mir, wenn die schöne Nymphe im heißen Sommer singt, / hast du die Göttliche jemals gehört? / LEPIDINA. Ich stand zufällig hinter einem Gebüsch, / als sie zu singen begann, fing auch ein grässlicher Koter an / zu bellen; da verliess ich sofort mein Versteck im Gebüsch. / Aus Neid habe Philomela sich zurückgezogen (so berichtet es Nicla); / aber ringsherum staunten die begeisterten Nymphen über ihren Gesang. / Sie singt, und schweigend legen sich die Winde, / und das ausgedehnte Gemurmel der befriedeten Wellen zerstreut sich: / «Der Sämann wünscht sich die Ernte herbei, der Bauer die Frucht, / der Vogel den Frühling, die Braut den treuen Bräutigam; / die Rebe schlingt sich gern um den Baum, das Efeu an den hohen Felsen, / die Frischvermählte liebt es in den verlangenden Armen des Bräutigams; / die Saat dürstet es nach wässernden Quellen, die Weiden nach Tau, / die Braut sehnt sich nach den Spielereien des Bräutigams und den Freuden des Ehebetts.»

und seinem Gesang übertönt,⁹² macht die Parthenope ihm an dieser Stelle Konkurrenz. Dennoch bleibt sie trotz ihrer zentralen Rolle eine marginale und entfernte Figur; ausser dem zitierten Gesang über das Verlangen der Natur und der Liebenden finden sich keine weiteren Äusserungen von ihr.

Der erste Aufzug ist als Epithalamium orchestriert. In abwechselnden, kurzen Passagen besingen Chöre bestehend aus Männern und Frauen die bevorstehende Vereinigung des Hochzeitspaares.

Im zweiten Aufzug besingen Macron und Lepidina die vorbeiziehenden Nereiden. Diese sind keine filigranen Meerfrauen mit fliessenden Formen, sondern riesige und massige Figuren, die als Allegorien die Küstenregionen und Inseln, die um und vor Neapel liegen, darstellen.⁹³ Am Ende des Aufzugs berichtet Lepidina von ihrer Begegnung mit Capri, an die sie eine bleibende Erinnerung bewahrt:

LEPIDINA.

Illam [Caprei maris heroine] ego, dum Capreas peterem cum matre, sedentem
Ad scopulum uidi. Famulae properare legentes
Ostrea et euulsas lapidoso e margine conchas;
Accepit dea me gremio et donauit echinis.
Obstupui ingentemque umero ingentemque lacertis
Atque utero et toto retinentem corpore formam.
Horrebant sed crura nigris et pectora saetis,
Purior Aequana cum sit nihil aut sit Amalphi,
Vtraque odoriferum spirent et pectore anethum.⁹⁴ (II, Vv. 80–88)

Die Inselnereide wird anhand visueller und olfaktorischer Eindrücke beschrieben. Staunen (und zugleich auch Schrecken) bereitet der grosse massige Körper, der dennoch eine eigentümliche Schönheit besitzt. Bleibend – auch für den Leser – ist der süssliche Duft nach Fenchel. Während die Erzählerin über den Körper der Inselnereide staunt, nimmt der Leser fasziniert die originelle Darstellung der Insel als schwarzhaarige Nymphe zur Kenntnis. Das Bild weist gewisse Ähnlichkeitsbezüge zur realen Insel auf, gleichzeitig wird Capri durch sonder- und wunderbare Elemente fantasievoll neu geformt.

Der dritte Aufzug ist fast vollständig ausgefüllt vom Hochzeitsgesang Tritons – er besingt die Hunderte von vorbeiziehenden Nymphen, Frauen und Mädchen, Diener und Dienerinnen, die Gottheiten der Meere und beschreibt zum einen deren feierlich geschmückte Aufmachung, zum anderen die Geschenke, die sie für das Hochzeitspaar mitführen. Der Gesang mündet in Glückwünschen für das Paar und einer Aufforderung zum Tanz an die ganze Gesellschaft. Im Anschluss folgt eine kurze Passage, die hervorragend die Ambivalenz der Figuren, wie sie für Pontano typisch ist, illustriert. Nachdem Triton als wohlwollender, lobender Gott aufgetreten ist, bezeichnet ihn Lepidina als gerissenen Jüngling («iuuenis malus», V. 37), weil er sie beim Baden beobachtete und ihr folgte, obwohl sie ihn zurückgewiesen hatte.⁹⁵ Lepidina wird durch ihren Bericht über das Begehren des Meeresgottes mythologisiert und erhöht. Ihr kommt eine ähnliche Rolle zu wie den vielen unwillentlich von rasenden Liebhabern verfolgten weiblichen Figuren der Mythologie (z. B. Europa, Echo, Daphne). Die kreative Anreicherung der Figuren mit mythischem Material sowie

⁹² Siehe APOLLONIOS RHODIOS, *Argonautica*, IV, Vv. 903–919, beispielsweise in der Ausgabe von William H. Race.

⁹³ Die Nereiden heissen Pausylippe (Posilippo), Mergelline (Mergellina), Prochyte (Procida), Caprite (Capri), Sarnitis (Sarno), Resina, Hercli (Monte d'Echia), Aequana (Vico Equense) und Amalphis (Amalfi). Die griechische Schriftweise sowie die Aussprache sollen den griechischen Ursprung Neapels vor Augen führen. Siehe CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. 174.

⁹⁴ LEPIDINA. Ich habe sie gesehen, als ich mit meiner Mutter Capri besucht habe, / sitzend auf einem Stein. Ihre Dienerinnen sammelten eilig / Muscheln und Austern von der steinigen Küste; / Die Göttin nahm mich in ihren Schooss und offerierte mir Seeigel. / Ich erstaunte beim Anblick ihrer gewaltigen Schultern und ihrer muskulösen Arme, / während ihr Unterleib und der Rest ihres Körpers schön proportioniert waren. / Aber die schwarzen Haare an ihren Beinen und auf ihrer Brust schauderten mich / und sie ist nicht reiner als Equana oder Amalfi, / beide verbreiten aus ihrer Brust den betörenden Duft von süssem Fenchel.

⁹⁵ Diese Vielschichtigkeit der Figuren zeigt sich an vielen Stellen. Im Prolog beispielsweise wird Parthenope erst als vortreffliche und tugendhafte Nymphe verehrt, dann aber wird davon berichtet, wie sie die Männer skrupellos in ihren Bann zieht.

ihr Changieren zwischen bukolischer und mythischer Welt sind Kennzeichen von Pontanos poetischem Verfahren und stehen im Dienst der *admiratio*.⁹⁶

Im vierten Aufzug treten originell und teilweise komisch die *puellae* der neapolitanischen Vorstadtviertel auf und präsentieren ihre kulinarischen Spezialitäten. Die *puellae* werden aufgrund verschiedener Auslöser bestaunt: wegen ihrer Arbeit, ihrer Schönheit oder aber ihres Gesangs.

LEPIDINA.

[...]

Theodocie soror [Ulmia] hanc festis nam saepe diebus

Ad choreas uocat, hic dulcem meditatur auenam;

Tum canit, ut taciti stupeant ad pascua tauri:

[...] ⁹⁷ (IV, Vv. 11–13)

Ulmia ist «hochgelobt» («tantum laudata», V. 8) für ihre Torten und Biskuits, die Liebhaber erglücken in verzehrendem «ardor» (V. 10). Eine wundersame und animalische Kraft entspringt ihrem Gesang. Die Stadtgöttin ist stolz auf die Talente und Schönheiten in ihren Vierteln:

LEPIDINA.

[...]

Parthenope tum culta manus miratur: ibi illa

Lacteolos et thyrsiculos et oluscula signat,

Inde latet forma nimiumque et dote superba.⁹⁸ (IV, Vv. 99–101)

Die *puellae* der Vorstadt werden nicht als niedere Geschöpfe beschrieben, sondern ihre Tätigkeiten werden ausführlich dargestellt und mit ehrlicher Bewunderung und Wertschätzung bedacht. Die Beschreibung der *puellae* erfolgt ausserhalb des traditionellen bukolischen Genres und trägt zur Vielfalt der Darstellungs-, aber auch der ästhetischen und ethischen Wertpalette massgeblich bei.

Der fünfte Aufzug beginnt mit dem Auftritt Pianuris', der Personifikation von Pianura, einem Quartier der hügeligen Peripherie Neapels.⁹⁹ Pianuris ist keine gewöhnliche schöne Nymphe, sondern ein Wesen bestehend aus Pflanze und Wasser; sie ist «dépossessionnée d'une forme humaine, loin d'une représentation mimétique avec le réel».¹⁰⁰ Während Macron über das nasse Wesen irritiert ist, spricht Lepidina Pianuris direkt an und bittet sie, ihr die vorbeiziehenden Figuren vorzustellen. Pianuris steigt unmittelbar ein, die geheimnisvollen Gestalten zu präsentieren und zu kommentieren, wobei sie das Ausserordentliche der Figuren vorwegnimmt (V, V. 19):

PLANURIS.

Descendunt, soror, et nemora et caua flumina currunt

Ad thalamos, mille antra deo uomere, et ab altis

Montibus indigenae Fauni proterunque ruuntque

Ad portas; iter ingentes non explicat Orcos,

Quos Acherusiacae fauces noua numina mittunt,

Stagnaue Baulorum, quos ostia pinguis Auerni

⁹⁶ Vgl. PONTANO, *Dialoge*, S. 423, 504, 506.

⁹⁷ LEPIDINA. Tatsächlich lädt ihre Schwester Theodocie sie an Festtagen oft / zum Tanzen ein. Dort spielt sie auf der lieblichen Harfe, / und sobald sie singt, schweigen die weidenden Stiere voller Staunen: / [...]

⁹⁸ LEPIDINA. Die schöne Parthenope bewundert, was aus ihren Händen entstanden ist: Sie / zeichnet Stiele und kleine milchweisse Gemüse. / Danach versteckt sie sich, stolz auf ihre Vorzüge und ihre Schönheit.

⁹⁹ Pianuris ist eine merkwürdige Erscheinung: Sie wird mit den Attributen der Rosen aus Paestum sowie der Veilchen vom Vesuv ausgestattet, wobei die Rosen wie schon bei Cicero und Vergil als Blumen der Venus gelten, während die Veilchen – gemeinsam mit den Lilien – für die Reinheit der Jungfrau stehen und hier neben der religiösen eine geographische Markierung mit sich führen. Siehe CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 189.

¹⁰⁰ CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 188.

Emisere adytis lacus et fluitantis Araxi.
 Mira illis sunt ora, soror, radiantia fronti
 Lumina, sulfureis fumus de naribus efflat,
 Tempora per serpunt rami mentoque rigescunt
 Hircosae saetae; tum guttura collaque circum
 Squalent sulfureae totoque in pectore crustae,
 Cetera membra nigror merus occupat et situs et nox.¹⁰¹ (V, Vv. 12–24)

Nach dem Verweis auf die (mythologische) Herkunft der Figuren – die Berge und die Unterwelt – wird die Beschreibung von Gesicht, Brust und Körper mit «mira illis sunt ora» eingeleitet. Diese Bemerkung steuert den Blick des Lesers und nimmt die Wirkung der *admiratio* vorweg.¹⁰²

Im Untertitel des fünften Aufzugs als Heroen angekündigt, erweisen sich die Gestalten als dunkle Figuren, die aus dem Rachen des Acheron, aus sumpfigen Gewässern des Arax, von den Bergen oder aus den Vulkanen steigen. Der Verweis auf den Arax kommt nicht von ungefähr, steht der armenische Fluss in der Literatur doch für das «univers fabuleux» des Orients.¹⁰³ Er ist charakterisiert «par ses ondolements, signes de mystère et d'une esthétique de la courbe».¹⁰⁴ Der Anblick der Gestalten ist erstaunlich und sonderbar: Von ihrer Stirn werden Strahlen ausgeschleudert, aus ihren Nasen entströmt schwefeliger Rauch. Äste umwickeln ihre Stirn, das Kinn ist mit nach Ziege riechenden Borsten übersät, Hals und Brust sind vom Schwefel verkrustet, der Rest des Körpers mit schwarzem Schmutz überzogen.

Ils témoignent aussi d'un infléchissement de l'univers bucolique vers des territoires plus sombres, voire infernaux.¹⁰⁵

Ils participent d'une esthétique du composite qui préfigure celle d'un Arcimboldo quelques années plus tard et d'une mise en scène de l'identité campanienne, dans toutes ses particularités.¹⁰⁶

Nicht nur der Anblick, auch die Teilnahme dieser Wesen im Hochzeitsaufzug zu Ehren der Götter Neapels ist unerwartet – würde man darin normalerweise keine dunklen, stinkenden Gestalten erwarten. Das vielseitige Porträt, das Pontano von Neapel entwirft, enthält nicht nur das Schöne und Angenehme, sondern auch das Primitive, Schmutzige und Beängstigende. Auffällig sind wiederum die olfaktorischen und visuellen Spektren, die in diesem Aufzug vom paradiesischen Garten bis hin zur vulkanischen Berg- und Unterwelt reichen. Die visuelle Dimension hingegen ist komplexer und mehrschichtiger. Die primäre Sicht ist auf den Aufzug gerichtet, auf die detaillierte Beschreibung der vorbeischreitenden Gestalten. Erst auf einer zweiten Ebene erwecken diese Figuren als Allegorien und Metaphern Bilder der neapolitanischen Landschaft und des Lebens auf dem Land, in der Stadt oder am Meer. Wie kreativ diese Bilder sein können, zeigt sich am Beispiel der Beschreibung des Oreaden Vesuv:

¹⁰¹ PLANURIS. Sie kommen herab von den Wäldern, Schwester, und eilen an den Gewölben des Flusses / zum Brautgemach, unzählige Gottheiten brechen aus ihren Höhlen hervor, und von den hohen / Bergen treten und stürzen die eingeborenen Faune / zu den Türen; der Weg ist zu schmal für die ungeheuerlichen Riesen, / diese neuen Götter, dem Rachen des Acherons entsandt / und den Teichen von Bauli und den Mündungen des ergiebigen / Averno und den fließenden Wogen des Arax. / Ihre Gesichter sind erstaunlich, Schwester, leuchtende Augen / auf der Stirn, Rauch entsteigt ihren schwefeligen Nasenlöchern, / Äste umschlingen ihre Schläfen, stinkende Borsten / sträuben sich am Kinn; dann sind die Kehle, der Hals / und die ganze Brust überzogen mit einer Schwefelkruste, / nichts als Schwärze bedeckt die übrigen Glieder und den Schmutz und die Nacht.

¹⁰² CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCL. Casanova-Robin verweist auf weitere Werke der klassischen griechischen und lateinischen Literatur, die einer «esthétique de la surprise» folgen und beim Leser sowohl Freude und Vergnügen wie auch Staunen und Bewunderung zu erzeugen suchen. Als Beispiele nennt sie die *Metamorphosen* des Apuleius, Heliodoros' *Aithiopika*, Chariton von Aphrodisias mit *Chaireas und Kallirrhoë*.

¹⁰³ CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 189; vgl. *Aen.*, VIII, V. 728. Weitere Verweise finden sich bei Propertius, Tibull, Lukan und Statius. Der Fluss wird stets als unheimlich und barbarisch beschrieben (ebd.).

¹⁰⁴ CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 189.

¹⁰⁵ CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. XLVIII.

¹⁰⁶ CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 189.

PLANURIS.

[...]

Ventre quidem modico, at medio de pectore gibbum
 Protendit, quanta est Bauiae cretatis olla,
 Qua miscet suibus pultes farcitque catinum;
 Quodque pudet, nullas res hic habet et caret illis,
 Pro quibus intumuit cucumis niger; inde Napeaeae
 Hunc rident, rident et Oreades; ille superbum
 Nutat et inflexo quassat nigra tempora cornu,
 Quod longe horrescit saetis hinc inde reflexis.
 At caluum caput, et nullo uestitur amictu;
 Stant mento sentes horrentque ad pectora dumi.
 Ah uereor, soror, et dicam tamen: huius ab ore
 Curuantur geminae sannae, quarum altera pontum
 Taetra petit fluctusque ferox et litora uerrit,
 Altera Sarastris fauces, saxa horrida Sarni,¹⁰⁷ (V, Vv. 246–259)

Es wird zur Spielerei, diese originellen Bilder dem echten Vesuv zuzuordnen – zum Beispiel den Höcker auf der Höhe seines Bauches oder die gekrümmten Hörner an seiner Stirn. Pontano erkundet die kreativen und sinnlichen Fähigkeiten der Sprache und weist damit eine normiert-konventionelle, ausschliesslich an der Antike ausgerichtete Literatur zurück.

Im sechsten Aufzug treten die eleganten Dryaden (Baumnymphen) und Oreaden (Bergnymphen) in Erscheinung. Nach einem Auftakt mit wechselseitigem Gesang der Dryaden und Oreaden erblickt Lepidina Patulcis – wiederum Personifikation eines neapolitanischen Quartiers, diesmal aber weder eine massige noch eine bäuerliche Erscheinung, sondern eine elegant tanzende Schönheit in einem noblen Gewand (VI, Vv. 13–14).¹⁰⁸ Macron vergleicht Lepidina mit Patulcis: In diesem Moment ist Lepidina keine einfache Hirtin mehr, sondern wird, wie die Dryaden, zu einer eleganten Nymphe. Viel mehr als von Patulcis ist Macron jedoch von Antiniana gebannt, der nächsten der «heroines», die im Hochzeitsaufzug erscheint. Antiniana ist die Personifikation der Zweitresidenz Pontanos in Antignano bei Neapel.¹⁰⁹ Sie tritt in verschiedenen literarischen Texten Pontanos auf, unter anderem in *Lyra* und im *Eridanus*,¹¹⁰ und vereint wiederum Mythologie und konkrete Lebenswelt:

MACRON.

Ecce uenit formosa, uenit decus heroinon,
 Et myrto diues serpellisque inclyta uirgo,
 Clara thymo longaque etiam clarissima melle
 Antiniana. Ruunt huius fama unidque amantes,
 Et bona pars sine dote petunt conubia nymphae.

¹⁰⁷ PLANURIS. [...] Der Bauch ist ebenmässig, aber in der Mitte der Brust erstreckt sich / ein Höcker, gross wie ein kreidefarbener Kochtopf aus Bavia, / hier mischt sie [Porticia] den Mehlbrei für den Futtertrog der Schweine; / aber er schämt sich, dass ihm gewisse männliche Teile fehlen, / an deren Stelle blüht sich eine schwarze Gurke auf. Deshalb lachen / die Napeen und die Oreaden über ihn; er aber nickt / hochmütig und schüttelt seine schwarzen, mit einem gebogenen Horn geschmückten Schläfen, / lang, mit steifen Borsten, die auf beiden Seiten zurückfedern. / Aber sein Haupt ist kahl, und nichts ist von einem Gewand bedeckt. / Auf dem Kinn ragen Dornen empor und Dornengestrüpp auf der Brust. / Ah, ich fürchte mich, Schwester, aber ich werde es dir trotzdem sagen: Sein Mund / verzieht sich zu zwei Grimassen, eine der beiden grässlich, / erstreckt sich als wilde Woge bis zum Meer und durchfurcht die Küste, / die andere erreicht die Schlucht von Sarasti und die rauen Felsen des Sarno, / [...]

¹⁰⁸ Patulcis singt ein Klagelied: Ihr Geliebter Nivanus wird von Nisa auf deren Insel festgehalten. Auch Macron stellt sich als Teil der mythologisierten Welt heraus. Er kennt Nivanus, dieser selbst hat ihm davon berichtet, dass er von Nisa dazu verführt werde, auf der Insel zu bleiben. Macron verspricht Patulcis, zu Nivanus zu gehen und ihn zurückzuholen (Vv. 52–52).

¹⁰⁹ CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 197.

¹¹⁰ Ebd.

Ipa seni blandita, senem cupit, huius ab ore
 Et choreas agit et carmen meditata per hortos
 Laeta canit; stupet ad saepem mirata iuuentus.
 Hinc sola incedit passuque elata superbo
 Inuitatque senem et suspiria ridet amantum.
 Nec nosti, Lepidina, deam?¹¹¹ (VI, Vv. 55–65)

Zuerst treten uns ihre pflanzlichen und duftenden Attribute entgegen: die Myrte – die Pflanze der Venus, mediterran und immergrün – und der (Feld-)Thymian – ein stark duftendes Heil- und Speisekraut. In der Kombination werden Thymian und Honig in der *Bucolica* Vergils als Attribute der schönen Liebenden genannt (vgl. *Buc.*, VII, V. 37).¹¹² In den Gärten tanzt und singt Antiniana,¹¹³ so dass die jungen Männer nur noch staunen können («stupet [...] iuuentus», VI, V. 62). Sie aber begehrt einen älteren Mann – einen *senex*, wie wir ihm auch im *Actius* begegnen und wie Pontanos Name in der Accademia lautet. Diese Beziehung zum *senex* holt die biographisch-poetologische Ebene spielerisch ein.

Auch Lepidina erinnert sich lebhaft an Antiniana, insbesondere an ihren Gesang, der von Orpheus' Verlangen nach Eurydike handelte. Erst mit Antinianas Gesang habe sie verstanden, was die Liebe und die Vereinigung in der Ehe bedeuten (VI, Vv. 69–71). Antiniana besitzt eine Flöte von Melidox, von demjenigen, „der den Gesang lehrt“. Ihr Gesang wird von sieben Nymphen begleitet und Urania – auch ein Werk Pontanos und an dieser Stelle Personifikation des ätiologischen Leitsterns – bereitet ihr die Szenerie:

Quin numeros meditata canit noua carmina uirgo.¹¹⁴ (VI, V. 78)

Im siebten Aufzug wird dieser neue Gesang der Antiniana abwechselnd mit einem Chor aus jungen Mädchen und Jungen wiedergegeben. Was als Zelebrieren der Hochzeit beginnt, geht über in eine Prophezeiung der Zukunft, in der die Geburt eines Stamms mit fachkundigen Landwirten (VII, Vv. 23–27), talentierten Handarbeiter(inne)n (VII, Vv. 29–32), kämpferischen Helden (VII, Vv. 34–38) und schliesslich eines Geschlechts von Hirten in der Nachfolge von Mopsus, Meliboeis – beides Hirten(sänger) der *Bucolica* Vergils – und von Pan, dem Faun und Begründer der bukolischen Dichtung, vorausgesagt wird. Ein Hirte (Vergil) wird in fremden Landen geboren werden, sich arm in der neapolitanischen Gegend ansiedeln und mit seinem Gesang die trockenen Felsen am Vesuv zum Erklingen bringen. Selbst die Bäume werden von seinem Gesang bewegt sein und ihn anflehen, nicht mit dem Singen aufzuhören.

ANTINIANA.
 [...]
 Et mirata suos requiescent flumina cursus,
 Damonis musam dum cantat et Alphoesiboei¹¹⁵ (VII, Vv. 53–54)

Das Motiv des rückwärtsfliessenden Flusses entnimmt Pontano Vergils *Bucolica*. Als Objekt der Bewunderung gilt nicht wie in der *Bucolica* der Gesang von Damon und Alphesiboeus, sondern jener von Vergil.

¹¹¹ MACRON. Dort kommt die Schöne, es kommt der Glanz der Heldinnen: / Junge Frau, reich an Myrte und bekannt für ihren Feldthymian, / berichtet für ihren Thymian und seit langem am berühmtesten für ihren Honig, / Antiniana: Aufgrund ihres Ansehens eilen die Liebhaber von überall herbei, / und viele von ihnen halten ohne Gabe um die Hand der Nymphe an. / Sie selbst umschmeichelt einen alten Mann, einen alten Mann begehrt sie, und / tanzt einen Reigen im Garten und singt glücklich / ihre Melodien; am Zaun staunen die verwunderten jungen Leute. / Von hier geht sie allein, hochmütig und mit stolzem Schritt / und lädt den Alten ein und belächelt die Seufzer ihrer Liebhaber. / Kennst du sie nicht, Lepidina, diese Göttin?

¹¹² CASANOVA-ROBIN, *Commentaire*, S. 197.

¹¹³ Zum Begriff «carmen meditata» siehe ebd. Als *meditari* wird das Komponieren von Liebesmelodien auf der Flöte zu Beginn von Vergils *Bucolica* bezeichnet (*Buc.*, I, V. 1).

¹¹⁴ Und das junge Mädchen singt die Harmonien ihrer neu einstudierten Lieder.

¹¹⁵ ANTINIANA. [...] Und es lassen die erstaunten Flüsse ihre Strömungen ruhen, / während er den Gesang von Damon und Alphesiboeus vorbringt.

Pastorum Musam Damonis et Alpheisiboei,
 immemor herbarum quos est mirata iuvenca
 certantis, quorum stupefactae carmine lynces
 et mutata suos requierunt flumina cursus,
 Damonis Musam dicemus Alpheisiboei.¹¹⁶ (*Buc.*, VIII, Vv. 1–5)

Die Wirkung des erstaunlichen Gesangs – ursprünglich von Orpheus ausgehend – wird von einem Dichter auf den nächsten übertragen, was Pontano an dieser wörtlich zitierten Stelle dokumentiert.¹¹⁷ Die Übertragung endet denn auch nicht mit Vergil, sondern geht in die Prophezeiung von Pontanos Geburt und die Ankündigung von ihm als zweitem Vergil über (VII, Vv. 57–61). Nach ihm werden weitere Sänger geboren werden und die Tradition des bukolischen Gedichts weiterführen. Immer wieder werden neue Fäden an den Traditionsstrang der bukolischen Literatur hinzugewebt werden.¹¹⁸

Die poetischen Kriterien, die Actius im Dialog dargelegt hat, können wir in *Lepidina* auf vielfältige Weise erkennen. Am augenfälligsten ist sicherlich die mythologisierte und personifizierte Landschaft, die mit den Mitteln der Fiktion und der Übertragung neue und ausserordentliche Bilder schafft und ein lustvolles Spiel zwischen Realität und Fiktion erzeugt. Der Blick des Lesers wird oft mit einem Ausdruck des Staunens auf diese Personifikationen gelenkt, wobei das Spektrum der bestaunten Objekte sehr breit gefächert ist: von der klassischen Schönheit (Parthenope, Antiniana, Patulcis) über die massige Inselnereide (Capri) zu den monströsen Berggestalten, den primitiven Vorstadtmädchen und der körperlosen Pianuris. Im Dienst der *admiratio* steht die überaus sinnliche Sprache, die lebendige Bilder, Gerüche und Klänge heraufbeschwört. Mehrmals wird der Gesang als erstaunliche Fähigkeit der Figuren herausgestellt, was vor allem bei Parthenope und Antiniana von Bedeutung ist. Sie beide verkörpern Pontanos bevorzugte Gegenden (Neapel und Antignano), sind von erhabener Schönheit, beide sind Liebende und sie treten als Dichterinnen bzw. Sängerinnen auf. Nicht zuletzt darf *Lepidina* als Ganzes aufgrund des innovativen Umgangs mit dem Genre des bukolischen Gedichts als herausragendes Werk bezeichnet werden.

2.3.2 *De hortis Hesperidum*

Ab his superest reverti ad hortorum curam et suapte natura memorandam et quoniam antiquitas
 nihil prius mirata est, quam Hesperidum hortos ac regum Adonidis et Alcinoi itemque pensiles, sive
 illos Semiramis sive Assyriae rex Syrus fecit, de quorum opere alio volumine dicemus.¹¹⁹

¹¹⁶ Von der Muse der Hirten Damon und Alpheisiboeus – während sie um die Wette sangen, staunte die Kuh und vergaß zu grasen, die Luchse waren von ihrem Lied gebannt, und die Flüsse veränderten ihren Lauf und standen still –, von der Muse des Damon und Alpheisiboeus werden wir künden.

¹¹⁷ Der Verweis auf Orpheus und dessen magischen Gesang findet sich auch an folgenden Stellen: in Pontanos *Urania*, III, Vv. 1349–1350; in Vergils *Buc.*, I, Vv. 38–39; III, Vv. 46, 69–71; VI, Vv. 27–31, 61, 64, 71, 84. Siehe CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive*, S. CCLIV–CCLV.

¹¹⁸ Mit diesen Worten endet der Gesang Antinianas und die Perspektive wechselt zurück zu Lepidina und Macron. Die beiden beschreiben die Lippen der Antiniana als prall gefüllte Honigwaben. Macron berichtet davon, dass Antiniana hundert Bienen-schwärme besitze – die Süßigkeit des Gesangs wird mit dem Bild der Imkerin zusammengeführt. Der Bezug zu den Bienen erinnert insbesondere an Petrarcas Bienengleichnis in den *Familiars* (I, 7), das auf Seneca zurückgeht: Genauso wie die Biene nur den wertvollsten Nektar aus verschiedenen Blüten holt und zusammenführt, sollen auch die Dichter nur das Beste aus ihren Quellen herausholen und für sich adaptieren. Das neu Geschaffene soll anders und besser sein als das, woraus es entstanden ist. Die Ekloge endet damit, dass Macron und Lepidina nochmals ihre Geschenke und ihre Worte an das Hochzeitspaar durchgehen und damit motivisch den Kreis zum Prolog schließen.

¹¹⁹ C. PLINIUS SECUNDUS DER ÄLTERE, *Naturkunde*, Lateinisch / Deutsch, Buch XIX: Botanik, Gartenpflanzen, herausgegeben und übersetzt von Roderich König et al., Zürich 1996, S. 39: «Nach diesen Ausführungen bleibt noch übrig, vom Gartenbau zu reden, der sowohl für sich allein erwähnenswert ist als auch weil das Altertum nichts früher bewunderte als die Gärten der Hesperiden, der Könige Adonis und Alkinoos, ebenso die hängenden Gärten, seien sie nun von Semiramis oder Syros, dem König von Assyrien, angelegt worden, über deren Aufbau wir in einem anderen Buch reden wollen.»

Die Begründung von Plinius dem Älteren, es lohne sich, über den Gartenbau zu sprechen, weil die Gärten an sich erwähnenswert und das Erste gewesen seien, das die Antike bestaunt und bewundert habe («*nihil prius mirata est*») –, können wir mit gutem Gewissen auch für Pontano anführen. Es sind insbesondere der hohe kulturelle Stellenwert und der symbolische Gehalt, die Pontano zu einem passionierten Gärtner sowie zu einem Bewunderer der Gärten Kampaniens und Italiens machen. Nicht zuletzt sind es die antiken Texte über Garten und Landbau, denen er besondere Aufmerksamkeit schenkt.¹²⁰

De hortis Hesperidum ist dem Anbau, der Pflege und der Verwendung des Zitrusbaums gewidmet.¹²¹ Das Lehrgedicht entstand um 1500¹²² und umfasst zwei Bücher, das erste mit 607, das zweite mit 581 Hexametern. In beiden Büchern fügen sich mythologische und botanische Erläuterungen ineinander.¹²³

Als grundlegende Quellen gelten Plinius' *Naturalis Historia* und Vergils *Georgica*,¹²⁴ wobei Pontano nicht den Landbau im Allgemeinen, sondern nur den Anbau der Zitrusbäume beschreibt. Genauso wie die Werke seiner Vorgänger vielschichtige Texte sind, würde es für *De hortis Hesperidum* zu kurz greifen, es lediglich als Lehrgedicht zu verstehen. Die enkomiastische Prägung, die mythologische Ätiologie, die enorme Dichte an intertextuellen Verweisen sowie die metapoetische Dimension machen das Gedicht zu einem überaus vielfältigen Textgebilde.¹²⁵

Die *horti Hesperidum* sind Gianfrancesco II. Gonzaga, Fürst von Mantua, gewidmet, zugleich sind die Orangenbäume Symbol der Herrschaft der Aragonesen und deren Reich.¹²⁶ Von Gonzaga erhofft sich

¹²⁰ HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN, *Des métamorphoses végétales dans les poèmes de Pontano: mirabilia et lieux de mémoire*, in: VIRGINIE LEROUX (Hg.), *La mythologie classique dans la littérature néo-latine*, en hommage à Geneviève et Guy Demerson, Clermont-Ferrand 2011, S. 260.

¹²¹ Pontano unterscheidet den *citrius* vom *citrus*, von beiden Arten ist in *De hortis Hesperidum* die Rede. Der *citrius* entspricht der Amalfizitrone (*cedro di Amalfi* – deshalb auch die italienische Übersetzung *cedro*) sowie der lateinischen Bezeichnung *citrus medica*. Der *citrus* hingegen kann sowohl der „gewöhnliche“ Zitronenbaum, als auch Thuja (u. a. bei Plinius) sein. Ich werde in der Folge die generischen Begriffe „Zitrusbaum“ und „Zitrusfrucht“ verwenden, weil es Pontano – so glaube ich – weniger um eine spezielle Art des Zitrusbaums und mehr um die Zitrusfrucht in ihren verschiedenen Ausprägungen als typische Pflanze Kampaniens geht.

Der Zitrusbaum war kein (nennenswertes) Element der griechischen oder lateinischen Mythologie. Die Zitrone (*citrus medica*) war in Griechenland seit Alexander dem Grossen verbreitet und wurde aufgrund ihres medizinischen Werts zum «Symbol der Abwehr allen Zaubers, alles Bösen». Sie galt als kräfteweckend, appetitanregend und lebenserhaltend und war das Attribut von Sterbenden und Verstorbenen – bei Beerdigungen trugen Sargträger oder Angehörige eine Zitrone in der Hand. Ebenfalls war die Zitrone in allen christlichen Ritualen, die eine Erneuerung oder Wandlung herbeiführen sollten, vertreten. Sie entwickelte sich zum Symbol für «Trauer», «neues Leben», «Hochzeit», «treue Liebe», «Schutz vor Zaubern», «Reichtum» und «Fruchtbarkeit» und wurde mit dem Apfel der Hesperiden identifiziert. Nach Kampanien kam die Zitrone sehr wahrscheinlich durch die jüdische Bevölkerung, in deren Kultur die Zitrone eine zentrale Rolle spielte. Neapel wurde Ausgangspunkt für Zitronenlieferungen an jüdische Völker in ganz Europa. Die jüdische Symbolik, in der die Zitrone die «Sünde des Herzens» verkörpert, scheint für Pontano kaum von Bedeutung gewesen zu sein. Siehe MARIANNE BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*, Lemma «Zitrone», Frankfurt a. M. 2004, S. 353–354. Zur Symbolik der Zitrone im jüdischen Brauchtum siehe ebenfalls PIERRE LASZLO, *Storia degli agrumi. Usi, culture e valori dei frutti più amati del mondo*, traduzione di Salvatore Proietti, Roma 2004, S. 24.

¹²² Für eine ausführliche Entstehungs- und Editions-geschichte siehe ANTONIETTA IACONO, *Il De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano tra innovazioni umanistiche e tradizione classica*, in: *Spolia* 1 (2015), S. 2–3. Iacono vermutet, dass Pontano schon früher mit der Niederschrift begonnen habe, weil einzelne Motive schon in frühen Schriften auftauchen – so in *Urania* (I, 483), mit deren Verfassung Pontano 1475 begann und wo der Tod des Adonis bereits mit dem Zitrusbaum in Verbindung gebracht wird. Ihre Argumente sind schlüssig, aber nicht zwingend.

¹²³ Dass Wissenschaft und Mythologie sich gegenseitig ergänzen, kann schon in der früheren Dichtung *Urania*, die der Astronomie und der Astrologie gewidmet ist, beobachtet werden. Siehe dazu folgende Seite von Iacono: <http://www.federica.unina.it/lettere-e-filosofia/latinistica5-llmu/produzione-poetica-giovanni-pontano/> (Stand April 2021).

¹²⁴ In Vergils *Georgica* findet sich ein Vers, in der Vergil die Dichtung über Obstbäume den anderen Dichtern überlässt. Vgl. *Georg.*, IV, Vv. 144–148. Siehe CARLO CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London/New York 2013, S. 13. Ebenso GUSTARELLI, *Introduzione*, S. 20.

¹²⁵ IACONO, *Il De hortis Hesperidum*, S. 1.

¹²⁶ Ebd., S. 6. Die Orange rückt auch para-etymologisch («arancio/aragonesi») in Verbindung zum Königshaus. Es ist sogar überliefert, dass bei der Hochzeit von Eleonora d'Aragona und Ercole d'Este im Jahr 1473 mit Goldfolie überzogene Orangen serviert

Pontano Hilfe für Neapel, nachdem die aragonische Königsfamilie von den französischen Königen Karl VIII. und Ludwig XII. zur Abdankung gezwungen worden war. Das Reich des Herzogs dient auf vielfältige Weise als Analogie zu Neapel und Pontano: Die Uferhänge des Gardasees sind genauso wie in Kampanien für den Anbau von Zitrusbäumen bekannt. In Mantua wurde Vergil geboren, als dessen neapolitanisches Pendant sich Pontano schon in *Lepidina* inszenierte.

Der Baum mit den goldenen Früchten ist – so singen es die Parzen am Ende des ersten Buches – dafür bestimmt, die Königs- und Herrenhäuser zu schmücken und den «sacris [...] vatibus» als Stoff zu dienen (I, Vv. 550–553).¹²⁷ Der Zitrusbaum kann damit auch als Symbol der Dichtung verstanden werden; die Ausführungen zu seinem Ursprung, zu Anbau und Pflege sowie seiner starken Wirkung auf die Sinne können als Poetik gelesen werden – genauso wie auch Vergils *Georgica* poetologisch gedeutet wird. Trifft die Analogie zwischen Zitronenanbau und Poetik zu, müsste der Zitrusbaum – entsprechend der *admiratio*-Poetik Pontanos – mit dem Staunen zusammenhängen.

Pontano umrahmt den Lehrteil über den Anbau der Zitrusbäume mit Einschüben, in denen adaptierte Versionen zweier Mythen erzählt werden: des Raubes der Äpfel der Hesperiden (I, Vv. 102–104, 168–188) sowie der Metamorphose des Adonis (I, Vv. 68–101).

Il poema ha il suo fulcro nel mito delle Esperidi, le ninfe che custodivano i pomi dorati, i cedri, in un giardino incantato presso il monte Atlante, su questo mito il Pontano innesta, però, un'importante novità, immaginando questi frutti nati dal corpo di Adone, il giovane amato da Venere, e importati in Italia da Ercole, che li avrebbe lasciati in dono in Campania alla ninfa Ormiale.¹²⁸

Die mythologische Einführung und Einbettung dient zum einen der Ätiologie, zum anderen der attraktiven fiktiven Anreicherung des „trockenen“ botanischen Lehrstoffes.¹²⁹ Die Mythen werden in neu erfundenen Varianten erzählt. Insbesondere werden sie in die Region Kampaniens und die Lebens- und Literaturwelt Pontanos eingebettet.¹³⁰

Der Legende nach träumte Vergils Mutter in der Nacht vor seiner Geburt, sie gebäre einen Lorbeerzweig, der sich – als er den Boden berührte – auf wundersame Weise in eine üppige, blühende Pflanze voller Früchte verwandelte.¹³¹ Der Lorbeer ist die heilige Pflanze Apollons, gleichzeitig ist der Lorbeer die Pflanze der Dichter und stellt die Ehrung ihrer Kunst dar. Vergil und Pontano vergleichen den Lorbeer mit dem Zitrusbaum:

Media¹³² fert tristis sucos tardumque saporem
felicitis mali, quo non praesentius ullum,
pocula si quando saevae infecere novercae
miscueruntque herbas et non innoxia verba,

wurden. Die Verbindung zu den *mala aurea* der Hesperiden liegt überaus nahe, zum einen wegen des goldenen Überzugs, zum anderen in der Anspielung an Herkules, dessen Name der Bräutigam trägt und der die Äpfel der Hesperiden gestohlen hat.

¹²⁷ Im 16. Jahrhundert, als Orangerien in ganz Europa in Mode kamen, wurden die Zitrusfrüchte auch zum Symbol von Reichtum und Macht. Die Beschaffung der Zitrusbäume war sehr teuer, die Pflege überaus aufwendig. Siehe BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*, Lemma «Zitrone», S. 354.

¹²⁸ Siehe das Lemma «De hortis Hesperidum» auf der bereits genannten Seite <http://www.federica.unina.it/lettere-e-filosofia/latinistica5-llmu/produzione-poetica-giovanni-pontano/> (Stand April 2021).

¹²⁹ IACONO, *Il De hortis Hesperidum*, S. 8.

¹³⁰ Ebd., S. 8.

¹³¹ CARUSO, *Adonis*, S. 17. Die Legende geht zurück auf die *Vita vergilii* von Donatus.

¹³² Pontano identifiziert die *mala Medicae* Vergils mit dem *citrus* (I, V. 53). Dieser Vergleich findet sich auch in anderen Quellen – ob Vergil tatsächlich den Zitrusbaum im Kopf hatte, ist jedoch umstritten. Bezeichnend ist, dass in einigen Quellen die *mala Medicae* als Synonyme für die *mala hesperidum* und die *mala aurea* genannt werden. Siehe beispielsweise bei OTTO BRUNFELS, *Onomastikon medicinae*, Lemma «mala Hesperidum», Strasbourg 1534. Ein digitalisiertes Exemplar der Erstausgabe von 1534 aus dem Bestand der Bibliothèque du Palais des Arts de Lyon findet sich auf Google Books (Stand April 2021).

auxilium venit ac membris agit atra venena.
 ipsa ingens arbor faciemque simillima lauro;
 et si non alium late iactaret odorem,
 laurus erat: folia haud ullis labentia ventis;
 flos ad prima tenax; animas et olentia Medi
 ora foveat illo et senibus medicantur anhelis.¹³³ (*Georg.*, II, Vv. 126–135)

Ipsa quidem lauro foliisque et cortice et ipso
 Stipite tum similis, tum frondescente iuventa,
 At cono inferior ramisque valentibus impar,
 Nam florum longe candore et odoribus anteit.¹³⁴ (*I*, Vv. 59–62)

Während Vergil die beiden Bäume neutral gegenüberstellt und auf die Heilkräfte der *mala Medicae* fokussiert ist, stellt Pontano den Zitrusbaum aufgrund seiner visuellen (weisse Farbe der Blüten) und olfaktorischen Vorzüge über den Lorbeer. In Analogie zum Lorbeerbaum wird Pontano den Zitrusbaum mit einer Metamorphose – derjenigen des Adonis – unterlegen und ihn als Pflanze seiner Dichtung definieren (*I*, V. 553). Die *aemulatio* zwischen Lorbeer und Zitrusbaum steht in einem übertragenen Sinne für die *aemulatio* zwischen Vergil und Pontano – wobei Pontano sich kühn als deren Gewinner inszeniert.¹³⁵

Vergil bringt die *mala Medicae* nicht explizit mit den *mala Hesperidae* in Verbindung, wie Pontano dies tut. Pontano ist, in den Worten Iaconos,

principale promotore di questa identificazione in funzione di un'area geografica, quella propriamente campana, al quale il mito del giardino delle Esperidi e della ricchezza dei suoi frutti si confaceva proprio alla proverbiale ferocità di quel territorio.¹³⁶

So beginnt die Dichtung nach der Widmung an den mantuanischen Fürsten mit der Nennung der hesperischen Gärten als Ursprung des Zitrusbaums. Der Wunderbaum der Hesperiden gilt mit seinen goldenen Früchten als «Symbol ewiger Jugend oder der Liebe und der Fruchtbarkeit»; Zeus und Hera hatten ihn als

¹³³ Medien bringt den sauren Saft und langen Nachgeschmack seiner gesegneten Zitrone, und wenn einmal böse Stiefmütter einen Gifttrank gebraut und Kräuter und Unheilsworte beigemischt haben, kommt kein Gegenmittel wirksamer zu Hilfe und treibt das schwarze Gift aus den Gliedern. Der Baum selbst ragt hoch, ist dem Lorbeer sehr ähnlich, und verströmte er nicht weithin anderen Duft, wäre er der Lorbeer. Nie fallen seine Blätter vom Wind; die Blüte haftet ausnehmend fest; die Meder lindern damit überbeliehenden Atem und Mundgeruch und heilen Atemnot bei Greisen.

¹³⁴ Alle Zitate aus *De hortis Hesperidum* stammen aus PONTANO, *Dai „Carmina“*, S. 325–391. Die Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Autorin (A.E.) in Anlehnung an die Übersetzung ins Italienische von Andrea Gustarelli: «Er ist dem Lorbeer ähnlich, nicht nur von den Blättern, der Rinde / und dem Stamm her, sondern auch in seinem jugendlichen Laubwerk, / doch sein Rumpf ist tiefer und die Äste weniger kräftig, / während er ihn in der weissen Farbe und im Duft der Blüten bei weitem übertrifft.»

¹³⁵ Implizit werden weitere Parallelen wachgerufen: Der Lorbeer ist das Attribut Apollons, mit Lorbeer reinigte er sich vom Blut des Pythondrachs, in einen Lorbeerbaum verwandelte sich Daphne, die sich seiner Liebe widersetzte. Dem Lorbeer werden «entsühnende[...], kathartische[...] Kräfte» zugeschrieben, er ist das Symbol für Sieg und Triumph, ebenfalls haben die Priester(innen) des delphischen Orakels Lorbeer gekaut, um ihre seherischen Kräfte zu entfalten. Gleichzeitig ist er natürlich das Attribut der Dichter und Sänger und steht für Inspiration und die Kraft, «zu bezaubern und zu entrücken», genauso wie für immerwährenden Ruhm. Als «Ewigkeits- und Unsterblichkeitssymbol» findet er «seit der Renaissance in Mitteleuropa im Begräbniskult Verwendung». Siehe BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*, Lemma «Lorbeer», S. 193–195.

¹³⁶ IACONO, *Il De hortis Hesperidum*, S. 9–10, Fn. 49. Iacono spricht auch von einer «innovativa equiparazione» von «agrumi» und «pomi», die Pontano dazu nutze, den Mythos an Kampanien anzubinden (ebd.). Seit wann die Äpfel der Hesperiden mit Zitrusfrüchten identifiziert werden, ist schwierig zu sagen und wird in verschiedenen Quellen unterschiedlich datiert und zugeordnet. Helena Attlee etwa spricht in ihrem überaus lesenswerten Buch *The Land Where Lemons Grow. The Story of Italy and Its Citrus Fruit* (London 2014) davon, dass diese Identifikation bereits im 2. Jahrhundert vor Christus gängig gewesen sei (S. 11). Im 16. Jahrhundert gestaltete Nicolò dei Pericoli (Il Tribolo) für Cosimo de' Medici den Garten der Villa Medici von Castello als Garten der Hesperiden mit unzähligen Arten und Varianten von Zitrusbäumen (ebd.). In humanistischen Quellen findet sich vor allem die Anbindung der Zitrusfrüchte an Kampanien. Iacono nennt beispielsweise Coluccio Salutati (*Conquestio Phillidis*) und Petrarca (*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Ihesu Christi*); beide stellen einen Zusammenhang der Zitrusfrüchte mit Kampanien, insbesondere mit Gaeta und Formia, her.

Hochzeitsgeschenk von Ge erhalten.¹³⁷ In der Version von Apollonios Rhodios (IV, Vv. 1398 ff.) sind die Bäume durch eine von Orpheus beschworene Metamorphose aus «Staub und Erde» entstanden:¹³⁸ «[...] la métamorphose informe la mémoire sous l'effet de l'incantation poétique.»¹³⁹

Plus qu'un ornatus, la fable de métamorphose est le lieu même de la création, «le secret du miracle poétique» [...] ¹⁴⁰

Der Zitrusbaum, den Pontano als Wunderbaum der Hesperiden identifiziert, birgt in sich das Zeugnis der transformativen Wirkkraft von Orpheus' Gesang, wird zum Sinnbild der Hochzeit und zum Symbol für die Heldentaten des Herkules.

Abgeschlossen wird der erste Abschnitt über die Herkunft des Baums mit der Zuschreibung an Venus, deren Trauer um Adonis er ewiglich symbolisiert. Die Motive der Erinnerung und der Trauer sind bewusst gewählt und ins Zentrum gestellt, bildet doch der Trauergesang über die verstorbene Geliebte eines der Leitmotive von Pontanos literarischem Werk.

Orbe etenim hesperio niasique ad litora quondam
 Oceani auriferis primum sese extulit hortis
 Citrius, arboreæ referens præconia palmæ.
 [...]
 Quin gravida e ramis, triplici distincta colore,
 Mala nitent virides primum referentia frondes;
 Hinc rutilant fulvoque micant matura metallo,
 Flore novo semper, semper quoque foetibus aucta,
 Perpetuum Veneris monumentum at triste dolorum.¹⁴¹ (I, Vv. 53–67)

Die Ausfaltung der mythologischen Ursprünge zu Beginn des Lehrgedichts wird im Dialog *Aegidius* von Pontanos' Freund Hieronymus Carbo gelobt – im Gegensatz zu Vergils Text über die Natur der Bienen, der in die Beschreibung der Bienen einsteigt, ohne von deren (mythischen) Anfängen zu berichten:

[...] videam Iovianum, qui conciliationi huic nostrae praesidet, locutorum de citirorum natura, ut de arbore peregrina, ut de cultu eius a nemine tradito, coepisse a loco unde in Italiam advecta fuerat ac de arboris ipsius primordiis quanquam fabulose, poetico tamen more tradidisse, ne ante de cultu eius praeciperet quam quae et qualis esset arbor ostendisset.¹⁴²

Im *Actius* nennt Pontano dieses Vorgehen – «den Gesang mit Erfindungen und Fabeln» auszufüllen – als Mittel, dem Gesang Erhabenheit zuzuführen und ihn «zur Bewunderung anwachsen» zu lassen.¹⁴³

Die Metamorphose des Adonis in einen Zitrusbaum wird als Adaption des ovidischen Adonis-Mythos erzählt.

¹³⁷ *Der kleine Pauly*, Lemma «Hesperiden», Bd. 2, S. 1118.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ CASANOVA-ROBIN, *Des métamorphoses végétales*, S. 261.

¹⁴⁰ Ebd., S. 263.

¹⁴¹ Einst erhob sich im hesperischen Gebiet am Strand / des niasischen Ozeans, im goldenen Garten, der erste / Zitronenbaum, an die Vorzüge der Palme erinnernd. / [...] / Volle Früchte hängen an den Ästen, in drei verschiedenen Farben: / Zuerst glänzen die Früchte im gleichen Grün der Blätter, / dann färben sie sich rötlich und, wenn sie reif sind, funkeln sie wie Gold, / immer werden neue Blüten und Früchte hervorgebracht, / ewiges und trauriges Denkmal von Venus' Schmerz.

¹⁴² PONTANO, *Dialoge*, S. 554–555: «[...] zumal ich sehe, dass Jovianus, der unserer Versammlung vorsteht, als er über die Natur der Citrusbäume sprechen wollte wie über einen fremden Baum, dessen Pflegemethode von niemand überliefert wurde, bei dem Ort begann, von wo aus er nach Italien gebracht wurde, und die ersten, wenn auch fabelhaften Anfänge des Baumes dennoch nach dichterischer Sitte überlieferte, um nicht zuerst über die Pflege des Baumes zu belehren und danach erst zu zeigen, was für ein Baum und wie er beschaffen sei.»

¹⁴³ PONTANO, *Dialoge*, S. 506–507.

Ambrosio mox rore comam diffundit et unda
 Idalia corpus lavit incompertaque verba
 Murmurat ore super supremaque et oscula iungit.
 Ambrosium sensit rorem coma, sensit et undam
 Idaliam corpus divinaque verba loquentis;
 Hæserunt terræ crines riguitque capillus
 Potenta in radice et recto in stipite corpus,
 Lanugo in teneras abiit mollissima frondes,
 In florem candor, in ramos brachia et ille,
 Ille decor tota diffusus in arbore risit;
 Vulnificos spinæ referunt in cortice dentes,
 Crescit et in patulas aphrodisia citius umbras.¹⁴⁴ (I, Vv. 77–88)

[...] „luctus monimenta manebunt
 semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago
 annua plangoris peraget simulamina nostri.
 at cruor in florem mutabitur. an tibi quondam
 femineos artus in olentes vertere mentas,
 Persephone, licuit: nobis Cinyreius heros
 invidiae mutatus erit?“ – sic fata cruorem
 nectare odorato sparsit; qui tacuts ab illo
 intumuit sic, ut fulvo perlucida caeno
 surgere bulla solet. nec plena longior hora
 facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus,
 qualem, quae lento celant sub cortice granum,
 punica ferre solent. brevis est tamen usus in illo:
 namque male haerentem et nimia levitate caducum
 excutiant idem, qui praestant nomina, venti.¹⁴⁵ (Ovid, *Met.*, X, Vv. 725–739)

Bei Ovid wird die Metamorphose dadurch eingeleitet, dass Venus das Blut des Adonis mit «duftendem Nektar» besprengt. In *De Hortis Hesperidum* wird die Verwandlung ritualisiert und erweitert. Der rituelle Charakter der Sprache wird durch die *repetitio* in den Versen 77–81 untermalt. Insbesondere wird das (Zauber-)Ritual um die «incomperta [...] verba» (I, V. 78), die als «divina[] verba» (I, V. 81) wahrgenommen werden, ergänzt. Die magisch anmutende Sprache wird zu einem wichtigen Bestandteil der Verwandlung – sie erinnert daran, wie Orpheus mit seinem Gesang die Natur und insbesondere die Bäume der hesperischen Gärten aus der Verwandlung hat entstehen lassen. Während sich bei Ovid Adonis' Blut innerhalb kurzer Zeit in Anemonen verwandelt, verwandelt sich der Körper des Adonis in *De Hortis Hesperidum* nach und nach in Wurzel, Stamm, Äste, Blätter und Blüten des Zitrusbaums. Augenfällig ist

¹⁴⁴ Bald darauf breiten sich die Haare aus ambrosischen Tropfen aus und idalisches / Wasser wäscht seinen Körper, sie murmelt unverständliche Worte auf seine / Lippen und vereinigt sich in letzten Küssen mit ihm. / Die Kopfhaut spürte den ambrosischen Tau, der Körper nahm die idalischen / Wasser und die von ihr gesprochenen göttlichen Worte wahr; / die Haare erreichten den Boden und erstarrten / zu mächtigen Wurzeln, der Körper richtete sich zu einem Stamm auf, / sein weicher Bartflaum verschwand in jugendlichen Blättern, / in Blüten verwandelte sich das schimmernde Weiss, in Äste seine Arme, / seine Schönheit erstrahlte verteilt im ganzen Baum; / die Dornen in der Rinde erinnern an die Zähne, die ihn verletzt haben, / und es wächst der aphrodisische Zitrusbaum in ausgedehnten Schatten.

¹⁴⁵ OVID, *Metamorphosen*, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Gerhard Fink, Düsseldorf / Zürich 2004, S. 524–527: «[...] „Trotzdem soll euch nicht alles verfallen, und die Erinnerung an mein Leid soll ewig bleiben. Eine heilige Handlung, Adonis, wird Jahr für Jahr deinen Tod wiederholen, und ein Nachhall meiner Klage sein. Dein Blut aber soll zu einer Blume werden – oder durftest nur du einst einen Frauenleib in wohlriechende Minze verwandeln, Persephone, während man mir des Adonis Verwandlung veragert?“ So sprach sie und sprengte duftenden Nektar über das Blut. Kaum war es damit in Berührung gekommen, da quoll es auf, gleich wie oftmals aus bräunlichem Morast schillernde Blasen aufsteigen. Noch war keine ganze Stunde vergangen, da war aus dem Blut eine blutrote Blume gewachsen, ähnlich der Blüte des Granatapfelbaums, der seine Kerne unter zäher Schale verbirgt. Allerdings kann man sich an der Blüte nur kurze Zeit freuen; sie hält sich nur schlecht und ist allzu zart und vergänglich, und so verweht sie der Wind, der ihr auch den Namen gab: Anemone.»

damit insbesondere der Ausbau der Bildlichkeit; die Transformation des Körpers in eine Pflanze ist anschaulich beschrieben und rhythmisch untermalt.¹⁴⁶

Die Anemone ist flüchtig und verweht im Wind, der Zitrusbaum hingegen ist ein robuster, immergrüner Baum (I, Vv. 90–93).¹⁴⁷ Als *monumentum* (I, V. 67) der Erinnerung ist der Zitrusbaum sehr viel beständiger als die Anemone,¹⁴⁸ als Ikone und insbesondere als poetologisches Symbol ist er vielschichtiger und komplexer.

Dass der Baum sowohl im Winter als auch im Sommer blüht und Früchte trägt, wird als staunenswerte Eigenschaft beschrieben:

Ergo et frondentem bruma mirabere et æstu
Florentem, auratis utroque et tempore malis
Fulgentem: [...] ¹⁴⁹ (I, Vv. 439–441)

Wie in *Lepidina* zeigt die Voraussage „Du wirst darüber staunen“ nicht nur die Ausserordentlichkeit des Zitrusbaums, sondern ist als Hinweis an den Leser zu verstehen: Was berichtet wird, darüber wird oder soll der Leser staunen.

Nicht nur Venus, sondern auch der poetische Gesang über ihre Sehnsucht nach Adonis vermögen eine Verwandlung heraufzubeschwören. So hat Catull an den Ufern des Gardasees mit ebendiesem Gesang Weiden in Zitrusbäume mit hesperischen Früchten verwandelt.

Munus et hoc, Cytherea, tuum, dum forte canentem
Ad virides Saloi salices tua dulcia furta,
Et pueri amplexus teneros et Adonidis ignes
Miraris vatem egregium, cui candida plaudit
Verona et liquidis Athesis favet assonus undis.
Ille suas canit ad volucres, sua reddit Adonim
Silva, dionææ ludunt ad carmina nymphæ;
Ipsa tuos repetis lusus, repetis hymenæos,
Per silvas, per saxa sonat tibi gratus Adonis,
Antra per et valles resonat formosus Adonis:
«Huc, o Adoni, ades, huc ades, oh mihi dulcis Adoni.»
Addis et his etiam suspiria: suspirarunt
Et tecum salices et tecum flumina; dumque
Et flectunt salices ramos et flumina cursum,
Illicet et salices frondes et poma tulerunt
Hesperidum nemoris (nam sic, dea grata, tulisti),
Illicet et fluvii gaudent cyrenide silva
Detiluisse novoque coma nituisse decore,
Gaudet et ipsa suo Verona ornata Catullo,
Altisonique favet reflexa e montibus echo,
Sirmiaque auratis resplendent rura volem. ¹⁵⁰ (I, Vv. 211–231)

¹⁴⁶ Casanova-Robin hat festgestellt, dass die Körperteile als Spondäen, die Pflanzenteile als Daktylen dargestellt sind. Siehe CASANOVA-ROBIN, *Des métamorphoses végétales*, S. 253.

¹⁴⁷ Vergil hat in den bereits zitierten Versen die Blätter des medizinischen Baums als stark und widerständig beschrieben, vgl. *Georg.*, II, Vv. 133–134. Pontano nimmt diese Aussage auf.

¹⁴⁸ BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*, Lemmata «Anemone», «Zitrone», S. 15, 353.

¹⁴⁹ Du wirst staunen über die grünen Blätter im Winter und das Blühen der Blüten / im Sommer und das Glänzen der goldenen Früchte in / beiden Jahreszeiten [...]

¹⁵⁰ Auch das ist dein Geschenk, Kythereia, und vielleicht hörst du bewundernd den ausgezeichneten Dichter, / der in den grünen Weiden von Salò deine süßen Liebesfluchten besingt / und die zärtlichen Umarmungen und die Leidenschaft des Adonis, / und es klatscht die glänzende Verona und die Etsch stimmt mit ihren heiteren Wellen schwärmend mit ein. / Er singt seinen Vögeln zu, ruft Adonis an in seinem Wald / und die dionysischen Nymphen tanzen zu seinem Gesang; / du selbst erneuerst die Spiele,

Gekonnt fließen in dem Abschnitt die Stimmen der Venus und Catulls ineinander, der Gesang mündet in der Metamorphose der Bäume. Pontano illustriert an dieser Stelle den Ursprung, die Qualität und die Auswirkung staunenswerten Gesangs: Der Ursprung ist die göttliche Inspiration – an dieser Stelle ist es Venus, die um Adonis trauert –, die Qualitäten sind der mythologische Gehalt sowie der sehnsuchtsvolle Trauer- gesang, die Auswirkung ist zum einen die sich verwandelnde Natur, zum anderen die Ehre, die Catull als Dichter zuteil wird – symbolisiert durch einen Zitrusbaum. Wird zuvor der Leser als Du angesprochen, ist es hier Venus, an die sich der Erzähler wendet. Venus wird in das Jetzt geholt, genauso wie der Gesang Catulls mit präsentischer Wirkung wiedergegeben wird.

Als Teil des Adonis-Mythos wird der Zitrusbaum zum Baum der Venus¹⁵¹ sowie zum Symbol der Trauer um die verlorene Liebe – Letzteres wird von Casanova-Robin als «thème obsessionnel et véritable ferment de la création pontanienne» bezeichnet.¹⁵² Tatsächlich begegnet die Verbindung von Zitrusbaum und Trauer- gesang im Werk Pontanos immer wieder, zum Beispiel in der Ekloge *Meliseus*. Dort wird beschrieben, wie Meliseus – Alter Ego des Dichters – unter Zitrusbäumen den Tod seiner Frau beklagt.¹⁵³ Die Zypressen und Zitrusbäume stimmen in seinen Gesang mit ein.

Auch in *De hortis Hesperidum* trauert der Erzähler um den Tod seiner Frau. Er erinnert sich daran, wie er gemeinsam mit ihr Zitrusfrüchte geerntet hat und sie – inspiriert von der Frucht der Venus – gemeinsame Liebesstunden verbrachten. Wie Pontanos Frau würde auch die Frau des Lesers die prächtigen Zitrusfrüchte bestaunen: «Et mirata sinum pomis gravioribus implet.»¹⁵⁴ (I, V. 317) Der Zitrusbaum dient als Erinnerung an die Geliebte,¹⁵⁵ als Symbol von Liebe und Sexualität, seine Früchte werden bestaunt.

Nach der Entstehung des „mythologischen“ Zitrusbaums wird von dessen Transport von Griechenland nach Italien erzählt. Die Äpfel des hesperischen Wunderbaums sind im Zuge von Herkules' elfter Heldentat gestohlen und – in Pontanos Version – nach Kampanien gebracht worden (I, Vv. 102–124). Die Verbindung von Herkules zu Neapel wird in mehreren Quellen heraufbeschworen und durch Pontanos Mythos zusätzlich bestärkt.¹⁵⁶

Die aussergewöhnliche Beschaffenheit des Zitrusbaums wird am Schluss des ersten Buches erneut hervor- gehoben, wenn davon erzählt wird, wie die Parzen den Bäumen Unsterblichkeit verliehen haben. Nach dem Tod des Adonis und auf Geheiss von Venus haben die Parzen die Fäden noch einmal zurückgesponnen.

wiederholst die Hochzeitsfeier, / in den Wäldern und an den Felsen erklingt der Name deines anmutigen Adonis, / in den Höhlen und in den Tälern erklingt der schöne Adonis: / «Komm hierher, Adonis, komm hierher, oh mein lieblicher Adonis.» / Fügst du mit einem Seufzer hinzu, und mit dir seufzen / die Weiden und es seufzen die Flüsse; und während / sich die Äste der Weiden und der Lauf der Flüsse krümmen, / bringen die Weiden unmittelbar Blätter und Früchte / der hesperischen Gärten hervor (die du, liebe Götting, hergebracht hast), / und sofort freuen sich die Flüsse, in diesen Zitronenwald zu fließen / und die Häupter der neuen Bäume zum Strahlen zu bringen, / und die geschmückte Verona freut sich über ihren Catull, / und es applaudiert das Echo der klingenden Berge, / und die Felder von Sirmione glänzen voller grosser goldener Zitrusfrüchte.

¹⁵¹ In der Elegie *Ariadnam uxorem mortuam alloquitur* der Liedersammlung *Eridanus* wird der Ort unter den Zitrusbäumen als Liebesnest beschrieben. Siehe IACONO, *Il De hortis Hesperidum*, S. 6, Fn. 36.

¹⁵² CASANOVA-ROBIN, *Des métamorphoses végétales*, S. 260.

¹⁵³ Siehe die Verse 189–193 sowie 201–202 der Ekloge *Meliseus* in der Edition von CASANOVA-ROBIN. Siehe ebenfalls IACONO, *Il De hortis Hesperidum*, S. 5.

¹⁵⁴ [...] und erstaunt füllt sie sich die Brust mit schweren Früchten. // Die Früchte werden an dieser und an weiteren Stellen als staunenswerte beschrieben. Wie in den Aufzügen vier und fünf von *Lepidina* wird damit eine Ästhetik des Üppigen, Grossen, Massigen zelebriert, die auch erotisch unterlegt ist. Vgl. dazu II, Vv. 83–84.

¹⁵⁵ Viele Texte Pontanos sind als Elegien verfasst, nicht nur auf seine verstorbene Frau, auch auf einzelne seiner Kinder, die verstorben sind, zum Beispiel die *Jambici*, die den Tod des Sohnes Lucius besingen.

¹⁵⁶ Insbesondere wird berichtet, Herkules sei von Spanien nach Neapel gekommen – was eine Identifikation des Helden mit Alfonso il Magnanimo ermöglichte. Siehe IACONO, *Il De hortis Hesperidum*, S. 10. Pontano erzählt weiter, die Zitrusbäume seien von den Wäldern Formias und den Stränden Gaetas, insbesondere aber von den Gärten der «Virginis Hormialae» empfangen und aufgenommen worden. Die Jungfrau habe Herkules gar ins Brautgemach eingeladen und von ihm den Baum mit den goldenen Früchten erhalten. Von da an habe der Zitrusbaum die Küste und die angrenzenden Hügel Kampaniens geschmückt.

Damit konnten sie Adonis nicht wieder zum Leben erwecken, aber sie konnten den Baum, in den er sich verwandelte, unsterblich machen. So wurde er zu einem *monumentum mirabile* der Liebe und der Trauer und zu einem Motiv der Dichtung (I, Vv. 526–607).

Zu Beginn des zweiten Buches ruft der Erzähler die Plejaden und Personifikationen Neapels – wie wir sie bereits in *Lepidina* angetroffen haben – an: Sie sollen ihm dabei helfen, eine Dichtung zu schaffen, die Staunen und Bewunderung auslöst.

[...] Nunc o mihi, natae
 Pleiones, astate atque aspirate canenti;
 Vester honos agitur, vestro sub numine crescit
 Hoc opus et vestris mea tempora cingite sertis;
 Vos quoque adeste simul facilesque estote, puellæ
 Hortorum memores; tuque, o mihi culta Patulci,
 Prima adsis primosque mihi, dea, collige flores,
 Impleat et socios tecum Antiniana quasillos:
 Sic tibi perpetuum spiret rosa, floreat urna,
 Scilicet urna, tui qua conditur umbra Maronis,
 Ambrosiæ fundat rivos, det nectaris amnes
 Mincius et niveos semper tibi pascant olores
 Et lætata suos iteret tibi Mantua cantus,
 Mantua dives avis, dives gonsagide prole,
 Ac nova lucrinæ stupeant ad carmina cautes,
 Sistat et ipsa suos mirata Neapolis amnes.¹⁵⁷ (II, Vv. 7–22)

Eine neue Dichtung soll entstehen, die die lukrinischen Felsen in Staunen versetzt und die Flüsse Neapels zum Stillstand bringt. Die Dichtung ist eine Erneuerung des orphischen und des vergilschen Gesangs, aber sie ist auf Kampanien ausgerichtet, besingt die Eigenheiten der Gegend und setzt diese als (erstaunte) Zuhörerin ein.

Das zweite Buch setzt sich mehrheitlich aus botanischen Anleitungen zusammen. Diese lassen sich als Parallelen der poetologischen Kriterien, wie Pontano sie im *Actius* definiert, lesen.¹⁵⁸ Zu diesen Kriterien zählen folgende: Freiheit und Vielfalt – inhaltlich, metrisch, kompositorisch, stilistisch –; Ausserordentlichkeit, Exzellenz, Erhabenheit und Würde; das Ineinanderfließen von Realität und Fiktion; wundersame fiktive Inhalte; eine synästhetische und rhythmisch geformte Sprache; die rhetorischen Mittel des Vergleichs, der Metonymie und der Metapher, der Bildlichkeit, der Hyperbel und des Oxymorons.

Die Vielfalt der Gärten, die durch Kunstfertigkeit, Geduld, Energie sowie ständige Sorgfalt des Gärtners entsteht, wird gelobt. Über die neuen Formen zeigt sich sogar die Natur erstaunt.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Jetzt, oh plejadische / Nymphen, steht mir bei und inspiriert meinen Gesang; / denn ich singe zu eurer Ehre, mein Werk entsteht unter / eurem göttlichen Willen und ihr schmückt meine Schläfen mit euren Blumengewinden; / und auch ihr Mädchen, Erinnerung der hesperischen Gärten, steht mir bei und / seid mir wohlgesinnt; und auch du, meine gebildete Patulcis, / komm als Erste zu mir und pflücke mir, du Göttliche, die ersten Blumen, / mit dir füllt Antiniana die gemeinschaftlichen Körbchen; / So duften die Rosen immerwährend für dich, es blüht die Urne, / wohlgemerkt jene Urne, in der die Überreste deines Vergil bestattet sind, / Ambrosia entspringt den Bächen, und Nektar gibt der Mincio seinen / Flüssen, und für dich weiden die weissen Schwäne, / und das erfreute Mantua erneuert für dich seine Gesänge, / Mantua, reich an Vorfahren, reich an Nachkommen der Gonzaga, / und es staunen die lukrinischen Felsen über die neuen Gesänge, / und bewundernd hält selbst Neapel seine Flüsse an.

¹⁵⁸ Es ist aber unbedingt zu beachten, dass die Texte über den Anbau der Zitrusbäume effektiv auch dem Leser-Gärtner als Hilfestellung dienen sollen. Eine rein allegorische Leseweise würde den Text verfremden und in eine Interpretationsstruktur zwingen, die so nicht gegeben ist.

¹⁵⁹ Insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert wurden die unzähligen, teilweise bizarren Formen der Zitrusfrüchte bestaunt – seien diese natürlich oder durch Züchtung entstanden. Die bizarrsten Früchte wurden mit Wachsformen nachgebildet und als Elemente der damaligen Wunderkammern geführt. Die Zitrusbäume verfügen über eine sehr komplizierte Botanik, die sich – zumindest

Ars igitur tempusque et vis innata perenni
 Cura hominum nemora in lanas vertere, ut in hortis
 E follis ramisque et diversis contextis
 Iam videas fulgere novis aulaea figuris.¹⁶⁰ (I, Vv. 522–525)

[...] Paulatim artus formabit et inde
 Ducet inumbratos signato in cortice vultus,
 Occultas natura hominum miretur ut artes,
 [...] ¹⁶¹ (II, Vv. 135–137)

Sed nec defuerint scisso qui codice adacto
 Dilatent vulnus cuneo, mox vulnere crudo
 Includent gemmas alilnæ stirpis alunnas;
 Mox tenui obstringant vitta: non fit mora, longos
 Emmittunt ramos et silva litus obumbrant,
 Exciso et veteri cono sua brachia fundunt,
 Ac dorso alterius (mirum) nova pullulat arbos.¹⁶² (II, Vv. 384–390)

Pontano legt den Fokus auf die «*Industria umana*», die Vielfalt entwirft, schafft und pflegt.¹⁶³ Durch sie hat sich der menschliche Geist bis zu den Sternen erhoben, das Meer und die Erde unterworfen und sogar die Musen des Olympos zum Staunen gebracht:

Non igitur tantum pratis armenta, nec hærbæ
 Himbribus, aut apium debent examina rori,
 Quantum de rebus merita est Industria nostris;
 Cuius ope ingenium sese extulit et caput astris
 Admovit, maria ac terras sibi subdidit, ut nil
 Liquerit intentatum, ut summo e vertice Olympi
 Traxerit attonitas citrii ad spectacula Musas.¹⁶⁴ (II, Vv. 425–431)

Non derit tanto felix fortuna labori,
 Crescet et immensum sata melle cleartias arbor,
 Ornabitque hortos, ac tanto munere læta
 Divinas natura hominum mirabitur artes,
 Quamquam adversa viris et fortibus invida coëptis.¹⁶⁵ (II, Vv. 464–468)

damals – dem menschlichen Wissen noch nicht vollständig erschloss und deshalb als Wunder galt. Siehe ATTLEE, *The Land Where Lemons Grow*, S. 9.

¹⁶⁰ Die Kunst, demnach, und die Zeit und die angeborene Kraft und die beständige / Fürsorge der Menschen kann die Hölzer in Wolle verwandeln, wie in den Gärten / Blätter und Äste sich unterschiedlich ineinander schlingen / siehst du Teppiche in neuen Erscheinungsformen erstrahlen. // Vgl. auch II, Vv. 2–3, 373–375.

¹⁶¹ [...] Nach und nach wird er seine Glieder formen / und in seiner Rinde werden die gezeichneten Formen eingekerbt sein, / sodass die Natur selbst über die geheimen Künste der Menschen staunt.

¹⁶² Es werden auch jene nicht fehlen, die, nachdem sie einen Schnitt in den Baustamm geritzt haben, / die Wunde mit einem Keil erweitern und bald in die frische Wunde / junge Knospen eines anderen Stammes einschliessen; / bald schnüren sie eine dünne Binde darum: Sogleich / bilden sich lange Äste aus und ein Wald wird die Küste beschatten, / an der Schnittstelle des alten Stammes spriessen seine Äste, / und auf dem Rücken des anderen Baumes – oh Wunder! – entsteht ein neuer.

¹⁶³ Dass Pontano die Kreativität und Kunstfertigkeit des Menschen über die Natur setzt, sieht Tateo als Abwendung Pontanos von der platonischen Konzeption der Dichtung. Die Natur bzw. die Ideen haben in Letzterer einen höheren Stellenwert als die Kunst, die schlussendlich immer nur Abbild der Ideen und der Natur ist und sein kann. Siehe TATEO, *La poetica*, S. 347.

¹⁶⁴ So sind die Herden nicht so sehr den Weiden und die Gräser nicht / dem Regen, die Bienenschwärme nicht dem Tau verpflichtet, / sondern verdanken alles unserem Fleiss; / aus dessen Werken ist der Geist hervorgegangen und an die Sterne / herangerückt, er hat die Meere und die Landschaften unterworfen, sodass / er nichts unversucht liess, und vom höchsten Gipfel des Olympos / holte er die erstaunten Musen zur Schau der Zitrusbäume herbei.

¹⁶⁵ Das Glück wird bei dieser grossen Arbeit nicht fehlen, / sodass der Zitrusbaum, satt vom Honig, gewaltig wachsen wird, / er wird die Gärten zieren und die Natur, dankbar für dieses / grosse Geschenk, wird die göttliche Fertigkeit der Menschen bestaunen, / auch wenn sie den kräftigen Menschen und ihren Unterfangen feindlich und neidisch gegenübersteht.

Das menschliche Ingenium ist ausserordentlich und göttlich – die Natur staunt über die Gärten, die der Mensch schafft. Analog zu den Naturwelten schafft der Mensch in der Dichtung neue Imaginationswelten und macht diese den Lesern über die Sprache sinnlich zugänglich. Zentral für die Kreation neuer literarischer Welten ist das Mittel der Fiktion. Als Pendant neuer Kreuzungen und Züchtungen dient sie der mythologischen Einbettung auf der einen, der Veranschaulichung der ausserordentlichen Wirkkraft des Zitrusbaums auf der anderen Seite.¹⁶⁶

Eine weitere Analogie zwischen Baum und Dichtung lässt sich in der Klassifikation der Früchte und Stoffe erkennen. Von den Zitrusfrüchten gibt es süsse und bittere Sorten. Klassischerweise sind das Bittere und das Süsse die zwei Seiten der Liebe, so auch bei Pontano (I, Vv. 336–340): Szenen der entzückten Liebe auf der einen, Trauer um den Verlust der Liebe auf der anderen Seite. Die beiden Leitthemen haben wir bereits an verschiedenen Stellen herausgearbeitet – die Beschreibung der Zitrusbäume bekräftigt sie erneut. Das Bittere und das Süsse werden hier zwar nicht explizit als erstaunliche Eigenschaften dargestellt, aber sie sind Teil der vielfältigen Ausprägung der Zitrusfrucht, die – wie wir gesehen haben (I, V. 317) – als Ganzes bewundert wird.

Die Tugendhaftigkeit des *Actius*, die sich in der harmonischen Mitte situiert, findet im Lehrgedicht ein Pendant in der Auswahl des passenden Ortes: Dieser soll weder zu sehr der Sonne ausgesetzt noch ihr entzogen, weder zu feucht noch zu trocken, weder zu viel noch zu wenig Wind ausgesetzt sein. Natürlich sieht Pontano für die Zitrusbäume eine südlich gelegene, küstennahe Gegend als optimalen Pflanzungsort vor – damit hebt er sich von den nördlichen Gegenden ab, die zwar reich an Kriegen, Heroen und Dichtern seien (I, V. 203), aber eben grösstenteils unpassend für die Pflanzung des Zitrusbaums. Er konstituiert seine Dichtung als Dichtung des Südens, gebunden an die landschaftlichen und meteorologischen Gegebenheiten Kampaniens.

Die Form der Bäume soll nicht dem Zufall überlassen bleiben, sondern wird vom Gärtner mit Hilfsmitteln (Pfählen oder Eisenstäben) so gestaltet, wie er sie sich wünscht:

[...] iniice ferrum,
Caede manu, ne in luxuriem fundatur inanem;
Nam veniet quocumque voces.¹⁶⁷ (I, Vv. 255–257)

Nicht ohne Grund wird hier mit «quocumque voces» («wohin du sie rufen wirst») die Stimme eingefügt und damit die Brücke von der Garten- zur Spracharbeit geschlagen: Baum und Gedicht fügen sich in die Form, die ihnen vom Gärtner oder Dichter gegeben wird. Diese Form wird an späterer Stelle als harmonisch dahinfliegend und einer Regel gehorchend beschrieben (I, Vv. 416–417). Das Richten der Aufmerksamkeit auf die kleinsten Teile – beim Baum Äste und Blätter, beim Gedicht Silben und Verse – ist eine Voraussetzung für die Entstehung der *admiratio*, denn diese überträgt sich von den kleinsten Elementen Ebene um Ebene auf das gesamte Werk. An der Form lässt sich auch die Erhabenheit der Bäume erkennen: Der Baum wurde gekrümmt aus den hesperischen Garten nach Kampanien gebracht, erst durch die Kultivierung und Anpassung hat er seine aufrechte, elegante Form erhalten.

Der Mensch – ob Gärtner oder Poet – steuert seine Schöpfungen. Gegen Ende des zweiten Buches wird dies durch ein Beispiel bekräftigt, das auf der einen Seite die Arbeit des (Garten-)Künstlers hervorhebt, auf der anderen Seite das Verhältnis von Tradition und Innovation darlegt. Werden zwei Äste von verschiede-

¹⁶⁶ So war beispielsweise Neptun von dem Duft der Zitronen derart betört, dass er der verzweifelten Alkyone zu Hilfe eilte, sie vor dem Tod rettete und ihr die zuvor verweigerte Liebe zukommen liess (II, Vv. 196–217). Der Duft löst eine Veränderung aus und lässt Liebe entstehen.

¹⁶⁷ [...] setze das Eisen an / und schneide die Äste, sodass sie nicht vergeblich üppig hervorspriessen; / und sie werden dir folgen, wohin du sie rufst.

nen Bäumen zusammengebunden, wachsen sie ineinander. Sie ernähren sich voneinander, um sich nach und nach ganz zu vermischen: ein Sinnbild für den Einbezug fremder Quellen in die eigene Dichtung. Die Quellen werden adaptiert und fügen sich ganz in die neue Umgebung ein.

Iam videas docili e planta pubescere prolem
Frugiferam; tunc carpe manu, tunc erue ferro
Quod superat matre e sterili et blandire novellis:
Mira fides, nitidis palmes se tollet alunnis.¹⁶⁸ (II, Vv. 403–406)

Quando et inexpertum nihil ars sinit, hoc quoque et hortis
Accedat, vel dictu etiam mirabile, de quo
Quamvis longe audax, quanquam sibi conscius usus
Addubitet: ramum fœcunda e matre revulsum
Decutiens capito; cœsum mox undique librum
Æquatis ferro spatiis dextraque volentem
Exuito; inde pari confossum vulnere dorsum
Stipitis alterius nudato, et veste recenti
Induito, ut coeant extremis partibus oræ,
Vestis et e lento mollescant vulnera limbo;
Ulmea dehinc teneres indatur cingula plagis,
Vinculaque ingentis committant vulneris ora,
Vestiat et frondes truncum toga, pellat ut himbres,
Arceat ut soles et sævæ uredinis iram.
Dii, facinus mirandum: hærenti e cortice cortex
Ipse novus victum medium rapit, atque supernis
Instillant ramis, quæque in sua pabula traxit
Exuriens alimento suo ut de fonte refusa
Ipse suis infundat alunnis, ipse et amicum
Irroret lac, ut sensim in sua nomina vertat
Ramosque frondesque et eodem semina fœtu,
[...]¹⁶⁹ (II, Vv. 476–496)

Wie *Lepidina* erweist sich *De hortis Hesperidum* als überaus reichhaltige Quelle, um Pontanos Poetik der *admiratio* entweder *in actu* oder in der Form botanischer Metaphern und Allegorien anzutreffen. Analog zu *Lepidina* zeigt sich die kreative Mythologisierung als zentrales Verfahren des Textes – das Hinzufügen eines mythischen und metamorphotischen Ursprungs des Zitrusbaums, der zudem in den tragischen Liebesmythen des Orpheus und der Venus gründet, bildet die entscheidende Prägung des Textes. Der Zitrusbaum wird zum Symbol der Dichtung, seine Eigenschaften werden auf die Dichtung übertragen: Er wird bewundert, weil er immergrün ist – genauso «blüht» die Dichtung ewiglich und vergeht nicht. Der Zitrusbaum wird von der Ehefrau bestaunt und verführt das Paar zu Liebesstunden, zugleich steht er für die

¹⁶⁸ Bald wirst du aus der gelehrigen Pflanze einen fruchtbaren Sprössling / heranwachsen sehen; dann pflücke mit der Hand und grabe mit dem Eisen aus, / was die ertraglose Mutter überragt und pflege die jungen Pflanzen: / Ein Rebstock erhebt sich, wunderbares Ehrenwort, aus den stattlichen Jünglingen.

¹⁶⁹ Weil die Kunst nichts unversucht lässt, widmet sie sich auch den / Gärten, nur schon es auszusprechen ist wunderbar, / und wenn auch noch so stolz darauf, zweifelt sie / am effektiven Nutzen: brich aus einer gesunden Mutterpflanze / einen Ast ab; sobald er abgeschlagen ist und du mit dem Messer die Rinde überall / und in gleichen Abständen entfernt hast, kannst du ihn mit den Händen / befreien, auf gleiche Weise befreist du den durchbohrten Rücken / eines anderen Zweiges, und bekleide ihn mit dem neuen / Gewand, sodass die äussersten Teile zusammenkommen / und die Wunden weich werden am klebrigen Saum des Kleides; / danach bindest du einen Gürtel aus Ulmen um die Wunden, / binde die offenen Stellen zusammen, sodass die grossen Schnitte zusammenkommen, / kleide den Stamm mit Blättern ein, um den Regen abzuhalten / und die Sonne fern und den Zorn des wütenden Getreidebrands. / Oh ihr Götter, welch erstaunliche Handlung: Die neue Rinde ernährt sich / von der Nahrung der anderen Rinde, an dieser haftend, und führt diese bis in die / äussersten Äste, was sie als Nahrung bezieht, / kehrt sie um und giesst sie in ihre Triebe, sie führt die günstige / Milch ein, sodass sie allmählich die Äste, / die Blätter sowie die Samen und die Früchte in ihre Gattung wendet, [...]

Erinnerung an die verlorene Liebe. Genauso wie der Zitrusbaum ist die Dichtung in die Region Kampaniens eingebettet; so stellt diese nicht nur das topographische und mythologische Material dar, sondern ist ebenso erstaunte ZuhörerIn desselben. Vervollständigt wird das Bild durch den Dichter in der Rolle des Gärtners, dessen Ingenium von der Natur und den Göttern gleichermassen inspiriert und gepriesen wird.

2.4 Konklusion

Die drei in diesem Kapitel untersuchen Werke – *Actius*, *Lepidina* und *De hortis Hesperidum* – weisen auf sprachlicher und auf inhaltlicher Ebene eine unverwechselbare Eigenständigkeit auf. Der Raum für diese Vielfalt wird durch den poetologischen Dialog und dessen Ausrichtung auf die *admiratio* konstituiert. Insbesondere die literarischen Werke zeugen von einer grossen Fantasie und betonen damit das Mittel der Fiktion, das im *Actius* als eines der tragendsten Bestandteile einer Poetik der *admiratio* ausgewiesen wurde.

Trotz aller Vielfalt bewegen sich die Texte in einer gemeinsamen Sphäre, deren Teile einen spezifischen Beitrag zur *admiratio* leisten. Als Eckpunkte dieser Sphäre lassen sich folgende Eigenschaften nennen: Augenfällig ist die topographisch geprägte Mythologie, die sich aus Bruchstücken antiker Mythen, verwandelt und erweitert um neue Inhalte und Wendungen, zusammensetzt. Der verwendete Mythenschatz basiert grösstenteils auf Geschichten von Helden und Göttern, die sehnsüchtig ihrer Geliebten gedenken oder um deren Verlust trauern (Venus und Adonis, Orpheus und Eurydike, in loser Andeutung Dido und Aeneas). Pontano selbst fügt sich in diese Gruppe von trauernden Liebenden ein und macht sich, seine Leidenschaft und seine Liebe – als reale Persönlichkeit und als literarische Figur – zum Thema. Die Mythopoetik, die Liebe bzw. deren Verlust sowie das geschickte Changieren zwischen mythischer und realer Lebenswelt stehen, wie wir in allen Texten nachvollziehen konnten, im Dienst der *admiratio*. Eine weitere zentrale Eigenschaft ist der wirkungsästhetische Fokus der Texte, der sich auf unterschiedlichen Ebenen niederschlägt: Die Texte präsentieren kreative, neu geformte und verwunderliche Welten und Figuren – sie regen den Leser in seiner Imaginationskraft beständig an. Die Texte sind überaus bildlich und sinnlich, sie zielen darauf, einen körperlichen Eindruck – sei dieser visuell, olfaktorisch oder auditiv – zu hinterlassen. Besonders ausgeprägt ist die auf das Staunen ausgerichtete Leserführung. Der Blick des Lesers wird auf die aussergewöhnliche Gestalt der Figuren – in vielen Fällen ist es die Schönheit der (weiblichen) Körper, es kann aber auch deren Monstrosität sein – oder aber auf die Dichtung oder den Dichter gerichtet.

Zusätzlich zu den theoretischen Kriterien und Analysen kann ich als Leserin anführen, dass die Erfahrung der Texte quasi permanent von Staunen geprägt ist, und es ist – wie es in *De hortis Hesperidum* beschrieben wird – insbesondere der Dichter, dessen Schaffenskraft man bestaunt, während die vielen aussergewöhnlichen, neuen, prallen Bilder vor dem inneren Auge vorüberziehen. Pontano ahmt nicht nach, sondern schafft Neues, transformiert seine literarischen Quellen genauso wie seine reale Lebenswelt in unverwechselbare poetische Gebilde.¹⁷⁰

Im Gegensatz zu Poliziano, für dessen Texte die *admiratio* zwar als strukturbildendes Prinzip herausgearbeitet werden konnte, der aber keine explizite Poetik der *admiratio* vorlegte, hat Pontano im Dialog *Actius* die *admiratio* als höchstes Ziel der Dichtung definiert. Poliziano stellt der *admiratio* die Prinzipien der *variatio* und eine kreative Form der *imitatio* zur Seite, Pontano leitet die *admiratio* zudem aus der metrischen und syntaktischen Komposition sowie der bewusst eingesetzten Fiktionalisierung her. Beide Autoren binden historische Gegebenheiten in mythologisierte Form in ihre Texte ein, wobei Pontano

¹⁷⁰ Zum Dichter als Schöpfer neuer, eigener Realitäten siehe FERRAÛ, *Pontano critico*, S. 43.

zudem verstärkt seine eigene Lebenswelt – insbesondere die Liebe zu seiner Frau, deren Tod sowie seine neapolitanische Umwelt – in die Dichtung einbringt.

Die Dichtung beider Autoren situiert sich vor einem enkomiastischen Hintergrund: Polizianos Dichtung entsteht als Lob der Medici, diejenige Pontanos zugunsten des aragonischen Königreiches. Ist es bei Poliziano vornehmlich die Bewunderung der mediceischen Persönlichkeiten, die als Inspiration seiner Texte dienen, überlagert Pontano den enkomiastischen mit dem topographischen Diskurs, insofern als er Kampanien als Inspirationsquelle und zentrales Motiv in seine Werke aufnimmt. Sowohl die Medici – insbesondere Giuliano de' Medici – als auch Kampanien werden zu Mythen transformiert, wodurch das Erstaunliche ihrer Charaktere betont wird. Die mythische Fiktionalisierung transportiert die *admiratio* von der realen in die literarische Welt.

Der Ursprung der Dichtung wird von beiden Autoren in der griechischen Mythologie und Dichtung verortet, allen voran bei Orpheus und Homer. Diese beiden Urdichter berichten Erstaunliches und vermögen damit ihre Zuhörer zu erstaunen. Sowohl für Poliziano wie auch für Pontano bildet die erstaunliche, magisch-prophetische Sprache der Ursprungsdichtung den Anfang der Zivilisation; erst nach und aus ihr sind die Regeln für das Zusammenleben, die einzelnen Wissenschaften, das Bewusstsein für das Göttliche sowie weitere Redeformen entstanden. Innerhalb zeitgenössischer philosophischer Texte markieren diese Darstellungen insofern eine Wende, als die Dichtung nicht aus dem Staunen über das Göttliche entsteht und dieses zu vermitteln sucht, sondern über das Erstaunliche der poetischen Schöpfung das Göttliche überhaupt erst erfahrbar wird.

Charakteristisch für beide Autoren ist die Zusammenführung der griechischen mit der lateinischen Tradition, wobei Poliziano diese in Vergil kulminieren lässt und sich als dessen Nachfolger darstellt. Pontano hingegen begründet durch die griechisch-lateinische Tradition eine neue, neapolitanische Dichtung, als deren Vertreter er sich selbst nennt. Damit begründen beide Autoren ihre „eigene“ Dichtung, die zwar auf literarischen Vorbildern aufbaut, aber neue, eigenständige Formen aufweist.

In den *Stanze* genauso wie in *Lepidina* stellt das Staunen ein handlungstreibendes Moment dar, insofern als das *innamoramento* zwischen Iulio und Simonetta sowie die Aufforderung zum Turnier – in *Lepidina* die Betrachtung der (ausserordentlichen) Hochzeitgäste – vom Staunen angeleitet werden. Der Blick der Figuren ist auf das Erstaunliche gerichtet, wobei das Erstauntsein durch einen dem Text inhärenten Gestus des Staunens auf die Leser übertragen wird. Mündet Polizianos Staunen im ersten Buch der *Stanze* in der Betrachtung der Kunst – wodurch insbesondere die bildliche Kraft der Sprache hervorgehoben wird –, betont Pontano in *Lepidina* wiederholt das erstaunliche Ausdrucksvermögen dichterischen Gesangs – so von Parthenope, Meliseus und Antiniana. Trotzdem gilt auch sein Fokus dem bildgebenden Charakter der Sprache, indem er zum einen selbst eine überbordend bildliche Sprache schafft, zum anderen bevorzugt die bildlichen Stilmittel der Metapher und der Allegorie verwendet.

Das Verhältnis von Kunst und Natur wird bei beiden Autoren, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, thematisiert. Poliziano stellt über die Ekphrasis der Kunst die kreative und imaginative Kraft der Dichtung aus. Pontano setzt die Natur als vielfältiges Vor- und Sinnbild der Dichtung ein und zeigt über fantasievolle Nachbildungen – insbesondere durch Personifizierungen – die Freiheit und die Kraft der dichterischen Gestaltung auf. Die Natur wird sowohl bei Poliziano als auch bei Pontano von den kunstvollen Schöpfungen der Dichtung übertroffen. Sie ist dabei nicht nur Vorbild von diesen, sondern zugleich erstaunte Zuhörerinnen und Betrachterinnen.

Die *Silvae* genauso wie *De hortis Hesperidum* stellen poetologische Lehrgedichte in der Nachfolge antiker Autoren dar. Der „trockene“ Lehrstoff wird durch Mythologisierung und Fiktionalisierung sowie durch die

bewundernde Haltung des Erzählers von Beginn an als erstaunlicher präsentiert – ganz im Sinne von Aristoteles, der in seiner *Rhetorik* Lernen und Staunen aneinanderkoppelt, insofern als das Staunen die Begierde zu lernen weckt und beides zusammen Freude bereitet.¹⁷¹ Dank ihrer kreativen poetischen Gestaltung sind die Lehrgedichte keine Regelwerke, sondern Vermittler der poetischen Begeisterung. Auch der Dialog *Actius* wurzelt in erster Linie in der Bewunderung von Vergils Texten, woraus zwar einige poetologische Vorgaben abgeleitet werden, diese aber immer noch in einem solchen Masse offenbleiben, dass sich sie fern einer Regelpoetik situieren und der dichterischen Gestaltung viel Raum lassen.

¹⁷¹ *Rhet.*, 1371a–b.

3 Francesco Colonnas Traumwelt: Die *Hypnerotomachia Poliphili*

3.1 Historische Notizen

Die Erstausgabe der *Hypnerotomachia Poliphili*¹ erschien 1499 bei Aldus Manutius in Venedig als illustrierte Prachtausgabe und galt lange Zeit als das schönste Buch aller Zeiten.² Weder der Autor noch der Illustrator können eindeutig identifiziert werden, weshalb die Frage nach dem Autor einen grossen Teil der literaturwissenschaftlichen Forschung einnimmt. Gemutmasst wird über «Zuschreibungen von Alberti³ bis Aldus Manutius, von Lelio Cosmico bis Lorenzo de' Medici (um nur die Bekanntesten zu nennen)».⁴ Wie für Thomas Reiser und Ariani/Gabriele, die sich auf Ciapponi/Pozzi⁵ und Casella⁶ stützen, scheinen mir die Argumente zugunsten des Kanonikers Francesco Colonna (1433/34–1527) am stichhaltigsten:⁷ Aus den Kapitelanfängen der *HP* wurde das Akrostichon POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA⁸ PERAMAVIT (POLIA LIEBTE DER BRUDER FRANCESCO SEHR) eruiert. Der Dominikanerorden, dem Francesco Colonna angehörte, war kulturell offen und «gestattete seinen Mitgliedern in den humanistischen Studien zahlreiche Freiheiten».⁹

In einem Wiegendruck der *HP*, auf den man 1723 im Konvent der Dominikaner zu Venedig stieß, findet sich indes ein Eintrag vom 20. Juni 1521, der besagt, dass jener Francesco Colonna des Akros-

¹ Ich verwende folgende Ausgaben: Für den Originaltext (in der Folge abgekürzt mit *HP*): FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Tomo primo: riproduzione dell'edizione aldiana del 1499, Milano 2010. Eine neu-italienische Nacherzählung findet sich in: FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Tomo secondo: introduzione, traduzione e commento, Milano 2010. Für die deutsche Übersetzung: FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, übersetzt und kommentiert von Thomas Reiser, 1. Auflage der Interlinearkommentarfassung, Breitenbrunn 2014. Reiser arbeitet mit den Originalseitenzahlen, die auch Ariani und Gabriele verwenden, entsprechend verwende ich zur Stellenangabe sowohl für den italienischen wie auch den deutschen Text die Abkürzung *HP*. Weiter verzichte ich darauf, die kunstvolle Typographie wiederzugeben, und zitiere mit Blocksatz. Selbstverständlich spielt die Typographie eine wichtige Rolle, insbesondere für die visuelle Wirkung des Textes, eine Analyse von dieser war im Umfang dieser Arbeit aber nicht möglich.

² LIANE LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti's „Hypnerotomachia Poliphili“: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge Massachusetts 1997, S. 18.

³ Neben historischen Inkongruenzen und dem Mangel an Belegdokumenten dient auch die Betrachtung des Staunens dazu, die These, Alberti sei der Autor der *HP*, zu stürzen. Kretzulesco-Quaranta oder Lefavre postulieren eine quasi absolute Nähe der *HP* zu Albertis *Zehn Büchern über die Baukunst*, übersehen aber, dass das wichtigste ästhetische Prinzip der *HP*, das Staunen, in Albertis Traktat quasi inexistent – und wenn seltenerweise existent, dann zu bestimmten Zwecken funktionalisiert – ist. Albertis Architekturtheorie ist funktional getrieben, während das Funktionale in der *HP* keine Rolle spielt, ja geradezu ausgeklammert wird.

⁴ THOMAS REISER, *Einleitendes zur „Hypnerotomachia Poliphili“*, in: COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, S. v. Für eine Zuschreibung an Alberti siehe LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*; ebenso EMANUELA KRETZULESCO-QUARANTA, *Les jardins du songe. „Poliphile“ et la Mystique de la Renaissance*, préface de Pierre Lyautey, Paris 1986, S. 27. Für Lelio Cosmico argumentiert ROSWITHA STEWERING, *Architektur und Natur in der „Hypnerotomachia Poliphili“ (Manutius 1499) und Die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico*, Hamburg 1996.

⁵ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, 2 Bde., Padova 1968.

⁶ MARIA TERESA CASELLA und GIOVANNI POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, 2 Bde., Padova 1959.

⁷ REISER, *Einleitendes*, S. vi. Wie schon erwähnt, ist auch die Identität des Illustrators nicht bekannt. Gemutmasst wird unter anderem über Bernardino Pinturicchio, Giovanni Bellini, Benedetto Montagna, Benedetto Mordone und Leon Battista Alberti. Siehe dazu die Einleitung von MARCO ARIANI und MINO GABRIELE im zweiten Band ihrer Ausgabe (S. XCV–CIX).

⁸ «COLUMNA» kann nicht nur als Nachname, sondern auch als Ablativ gelesen werden, das Akrostichon würde übersetzt dann folgendermassen lauten: «Bruder Francesco hat Polia voller Liebe mit dieser Columna geliebt», wobei *columna* sowohl für Säule – metaphorisch unter anderem für den vertikal angeordneten Text – als auch für das männliche Glied stehen kann. Siehe dazu SILVIA FOGLIATI, *Hypnerotomachia Poliphili*, in: DIES. und DAVIDE DUTTO (Hgg.), *Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio*, Milano 2002, S. 11.

⁹ REISER, *Einleitendes*, S. vi.

tichons ein Mitglied des Predigerordens aus der Lagunenstadt gewesen sei, welcher sich aus Liebe zu einer gewissen ‚Hippolita‘ (wohl volkstümlich für Polia) nach Treviso begeben hätte.¹⁰

Die Verbindung zu Treviso findet sich auch im Text, wenn Polia im zweiten Buch ihre Familie als (mythische) Gründerfamilie Trevisos nennt. Treviso wird am Ende des zweiten Buches als Ort der Niederschrift genannt («Taurisii», *HP*, 465), zudem weisen einzelne sprachliche Elemente auf den Veneto hin.¹¹

Der Roman¹² erzählt die Geschichte des Poliphilo, der in einem Traum im Traum mythische Orte durchwandelt und dort seiner Geliebten Polia – deren Zuneigung ihm im „wahren“ Leben verwehrt bleibt – begegnet.¹³ Ein Grossteil der Handlung spielt in der (Traum-)Natur, die entweder von antiken Baukunstwerken und Palästen durchsetzt oder als klassische Gartenkomposition angeordnet ist.¹⁴ Dabei ist es die spezifische Eigenheit der *HP*, die Liebeserzählung mit überaus ausladenden Kunstbeschreibungen aufzubrechen und zu transformieren.¹⁵ Die Kunstbeschreibungen sind quantitativ dominant und nicht für die Liebeserzählung funktionalisiert – beispielsweise als allegorischer Kommentar oder als ornamentaler Zusatz –, sondern als eigenständige Elemente der Erzählung konzipiert.¹⁶

Die *Hypnerotomachia*, wenigstens in ihrem ersten Teil, ist demnach nicht eigentlich eine kontinuierliche Erzählung, sondern eine diskontinuierliche Serie von Beschreibungen, Ekphrasen; und diese Ekphrasen stehen zueinander in einem Verhältnis der Variation. [...] Die Ekphrasis, die im Epos, im antiken und mittelalterlichen Roman nur an privilegierten Stellen die Erzählung aufhält, wird hier zu deren Bau-Element, oder vielmehr: sie tritt an ihre Stelle.¹⁷

Diese Aussage stimmt in ihrem Grundsatz, ist aber dahingehend zu präzisieren, dass Kontinuität der Erzählung von den Beschreibungen nie vollständig unterbrochen wird. Allerdings sind die deskriptiven Passagen teilweise derart lang, dass sie die Rahmenhandlung in den Hintergrund drängen.

¹⁰ Ebd., S. vi.

¹¹ Eine ausführliche Studie zur aussergewöhnlichen Sprache der *HP* findet sich in POZZI, *Francesco Colonna: Opere*, S. 78–126.

¹² In der Erzählung finden sich «Elemente des Märchens, der Utopie, der Idylle, des Dramas, der Dichtung und der Kunst- und Architekturtheorie und [sie] ist von heterogensten Quellen inspiriert [...] Aufgrund dieser Heterogenität ist am ehesten die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ angebracht.» Siehe DOROTHEA SCHOLL, *Groteske, Eros und Traum: Hypnerotomachia Poliphili*, in: DIES., *Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 237. Ich verwende den Begriff „Roman“ daher relativ generisch für die fiktive Langerzählung in Prosa.

¹³ Eine ausführliche Inhaltszusammenfassung findet sich in FOGLIATI, *Hypnerotomachia Poliphili*, S. 13–15.

¹⁴ Zu den Quellen der *HP* zählen theoretische Texte der Historiographie, Naturkunde, Rhetorik, Kunst- und Architekturtheorie wie auch literarische und satirische Werke. Von den antiken Autoren werden Plinius der Ältere, Apuleius, Ovid, Festus und Vergil am häufigsten zitiert, von den zeitgenössischen Texten sind es insbesondere die *tre corone* – Dante, Petrarca und Boccaccio – sowie der *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meun, die die *HP* beeinflusst haben. Neben diesen Quellen dürfen die Texte Vitruvs und Albertis nicht vergessen werden; sie haben insbesondere das technisch-architektonische Vokabular Colonnas beeinflusst. Eine ausführliche Quellenanalyse findet sich in LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 56–62. Lefavre ihrerseits verweist auf den Kommentarband von POZZI / CIAPPONI, S. 53–55, 323–338.

¹⁵ STEWERING, *Architektur und Natur*, S. 14.

¹⁶ Ich weiche damit ab von der Interpretation Kirsten Dickhauts, die die Architekturdarstellungen als Sinnbild einer positiven Anthropologie und geselligen Utopie liest. Ich bin einverstanden, dass die Architekturwerke auf die Schöpfungskraft des Menschen verweisen und diesen dadurch positiv konnotieren. Der Bezug zu einer komplexen theoretischen und ethischen Gesellschaftsutopie und einer «christlich-naturrechtlich verankerte[n] Anthropologie» scheint mir allerdings von aussen an den Text herangetragen, denn dieser hebt weder das gesellige Leben noch ethisch-soziale Aspekte der Ehe zwischen Polia und Poliphilo – die Dickhaut als Bestätigung der Utopie des geselligen Miteinanders liest – speziell hervor. Im Gegenteil scheinen mir die Szenen, in denen geselliges (höfisches) Leben dargestellt wird, als Schauspiel inszeniert und damit wiederum als Kunstformen ausgestellt. Siehe KIRSTEN DICKHAUT, *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*, Wiesbaden 2012, S. 168 ff.

¹⁷ GERHARD GOEBEL, *Erträumte Architektur: Francesco Colonnas Hypnerotomachia Poliphili*, in: DERS., *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, S. 67. Goebel erkennt eine Ähnlichkeit zu Polizianos *Stanze della giostra*, hebt jedoch den «Reichtum an konkreten Details und die Konstruktivität der Beschreibung», zudem das «Variationsverhältnis, in dem die beschreibenden Sequenzen zueinander stehen», als unterscheidende Faktoren hervor.

Während die Liebeshandlung eher stereotyp und oberflächlich erzählt wird, gestalten sich die Architektur- und Kunstbeschreibungen als fantasiereiche, komplexe Ausfaltungen der verschiedenen Werkkategorien: der materiellen, der handwerklichen, der technischen, der geometrischen, der historischen, der mythologischen, der imaginativen und insbesondere der ästhetischen Ebene, wobei versucht wird, ebenjene Elemente zu fassen und zu beschreiben, die zum herausragenden ästhetischen Wert der Objekte beitragen. Die *HP* konfrontiert uns weder mit einer neoplatonischen Ideenästhetik noch mit einer (materiellen) Naturästhetik, sondern mit einer Ästhetik der künstlerischen Imagination und Kunstfertigkeit.

Genauso fantasiereich und originell präsentiert sich die Sprache der *HP*. Sie mischt lateinisches und italienisches Vokabular zu ungewohnten Wortschöpfungen und verwendet eine eigene, sich deutlich von der Alltagssprache unterscheidende Syntax.¹⁸ Damit demonstriert auch die Sprache den ausserordentlichen Imaginations- und Kurationsreichtum des Künstleringeniums. An Letzteres ist das Staunen als zentrales Motiv gebunden. Es charakterisiert vornehmlich die Kunstbetrachtung, während der Liebeshandlung andere Attribute, beispielsweise die *dolcezza*, zukommen.

3.2 Kontext der Forschung

Als erster Buchdruck mit Holzschnitten wurde die *HP* insbesondere druck- und kunsthistorisch rezipiert. Zudem hat sie die Architektur der Renaissance, allen voran die Gartenarchitektur, nachhaltig beeinflusst.¹⁹ Demgegenüber sind die literaturwissenschaftlichen Forschungen überschaubar: Neben den genannten kritischen Ausgaben, zwei Bänden über Leben und Werk, der deutschen Interlinearversion sowie einzelnen Spezialstudien²⁰ gibt es relativ wenige relevante Forschungsergebnisse.²¹

Die *HP* wird häufig als allegorisches, enigmatisches oder alchemistisches Werk gelesen – wohl motiviert durch das Akrostichon, die eigentümliche Sprache sowie die mythisch-fantastische Traumwelt. So interpretiert beispielsweise Emanuela Kretzulesco-Quaranta – in ihrer Untersuchung der Gartendarstellungen sowie deren Einfluss auf die Gartenkunst der Renaissance – Poliphilo als «Visionnaire-Narrateur», der durch die antik anmutende Landschaft wandelt, in der Hoffnung, an den Ursprung der Welt und des Lebens zurückzugelangen.²² Kretzulesco-Quaranta unterschlägt damit zweierlei: Das Einzige, was Poliphilo zu ergründen sucht, ist die Beschaffenheit der Kunstwerke. Die *HP* beschreibt weder eine Initia-

¹⁸ ANDREA ELMER, *Die Hypnerotomachia Poliphili als (vergessenenes) Paradigma einer Ästhetik des Staunens*, in: JOHANNES BARTUSCHAT et al. (Hgg.), *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, München 2019, S. 193: «Augenfälligstes Merkmal der *Hypnerotomachia* ist die eigentümliche Sprache. Sie zeigt ein Ineinander von volkssprachiger Grammatik und lateinischem Wortschatz – zusätzlich angereichert mit griechischen Begriffen und Hieroglyphen wie auch mit zahlreichen Neologismen. Ein Grossteil der Sätze gestaltet sich elliptisch in- und aneinandergeschachtelt und weist ‚orientalisierende[...] und antikisierende[...] Konstruktionen‘ auf. Dorothea Scholl spricht treffend von einem ‚irrealen Idiom[...] ausserhalb von Raum und Zeit‘, das den Traum-Zeit-Raum der Erzählung konstituiert. Pozzi fasst die ‚poetischen und sprachlichen Strukturen‘ mit dem Prinzip der ‚Kontamination‘. Der Roman wird in der 1. Person erzählt, was eine Identifikation des Lesers mit dem Protagonisten begünstigt – und was gerade auch für das Staunen und dessen Übertragung auf den Leser von Relevanz ist.» Ich beziehe mich in diesem Absatz auf SCHOLL, *Groteske, Eros und Traum*, S. 231, und verweise auf die ausführlichen Sprachstudien von GIOVANNI POZZI und GIORGIO AGAMBEN: POZZI, *Francesco Colonna: Opere*, S. 78–126; ebenso GIORGIO AGAMBEN, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, in: VITTORE BRANCA, CARLO OSSOLA und SALOMON RESNIK (Hgg.), *I linguaggi del sogno*, Firenze 1984, S. 417–430.

¹⁹ Zu den berühmtesten an die *HP* angelehnten Kunstwerken zählen der *Obelisco della Minerva* (Piazza della Minerva, Rom) von Giovan Lorenzo Bernini (fertiggestellt von Ercole Ferrata) sowie der *Sacro Bosco* in Bomarzo, der von Vicinio Orsini in Auftrag gegeben wurde. Auch die Gärten der Villa von Cosimo de' Medici in Castello, der Villa Francesco de' Medici in Pratolino, der Villa Aldobrandini in Frascati sowie die Boboli-Gärten zeigen sich von der Traumlandschaft der *Hypnerotomachia* inspiriert. Siehe dazu SCHOLL, *Groteske, Eros und Traum*, S. 238.

²⁰ Besonders nennenswert sind die Studien von Dorothea Scholl und Gerhard Goebel: SCHOLL, *Groteske, Eros und Traum*, S. 223–287; GOEBEL, *Erträumte Architektur*, S. 38–68.

²¹ Zum selben Schluss kommt DICKHAUT, *Positives Menschenbild*, S. 149.

²² KRETZULESCO-QUARANTA, *Les jardins du songe*, S. 20.

tion, noch gelangt Poliphilo am Schluss zu einem metaphysischen Ziel. Im Gegenteil, er wacht desillusioniert aus dem Traum auf, um einige Kunstbetrachtungen reicher, aber ohne eine höhere Kenntnis der «sorgente della Vita» erlangt zu haben, und insbesondere ohne seine Geliebte.²³

Genauso wie die Traumlandschaft wurde auch die Liebesgeschichte teleologisch gedeutet. So deutet Mino Gabriele den Roman als Kampf Poliphilos gegen die «körperlichen Schlingen» hin zur reinen Liebe, als Bewegung von der «niedrigen Welt» zu den «unsterblichen Dingen».²⁴ Diesen Kampf vollziehe Poliphilo über drei Stufen: zuerst über eine infantile und irrationale Leidenschaft, gefolgt von der «Freigiebigkeit der Liebe» und schliesslich einer irdischen und einer himmlischen Manifestation der *voluptas*.²⁵ Im Text lässt sich ein derartiger *ascensus animæ* allerdings kaum belegen; wie bereits erwähnt, bleibt Polia einzig als (Körper-)Bild interessant,²⁶ eine andere, „höhere“ Qualität der Liebe zu ihr wird nicht erwähnt. Die Liebeshandlung endet in der körperlichen Vereinigung der Liebenden und in der Betrachtung von Polias «vergöttlichte[m] Abbild» – bevor Polia in einem «Rauchfaden» aus Moschus und Ambra verschwindet (*HP*, 464).

Was mir hingegen von besonderer Bedeutung scheint, ist die häufige Nennung der *voluptas* in Zusammenhang mit der Betrachtung erstaunlicher Kunstwerke. Ist die *voluptas* im ersten Teil der *HP* noch vorwiegend als Vergnügen und Freude zu verstehen, konkurriert sie im zweiten Teil mit der erotischen Begierde, die auf Polia gerichtet ist:

Mirai daposcia cum singulare uoluptate una laquearia contignatione summamente fabre decora, in una æquabile planitie subtensa di pare & comparatione priua, rendeu a uno superbo cœlo, cum disposite interuallature di multiplice deformatione, cum tirata & adlibellata dimensione [...] (HP, 118; 1. Teil)

Tra gli quali [i seni di Polia] uolupticamente miraua una deliciosa uallecula, oue era la delicata sepultura dilalma mia.²⁸ (HP, 240; 2. Teil)

Cum extrema uoluptate contemplando questi nobilissimi concepti in tale figurato expressi mirai & il quarto decontra al primo circolo.²⁹ (HP, 245; 2. Teil)

Liane Lefaivre deutet die Präsenz der *voluptas* in der Kunstbetrachtung als Erotisierung der Kunstobjekte und interpretiert alle Objekte und Gebäude als «embodiments of his beloved»³⁰ – eine auf den ersten Blick überzeugende These, die aber folgenden Umstand unterschlägt: Die Objekte und Gebäude werden nicht mit Attributen der Geliebten, sondern die Geliebte wird mit Attributen der Kunst beschrieben. Damit wäre es nicht die erotische *voluptas*, die überhandnimmt, sondern die ästhetische *voluptas*, die mehr und mehr Gewicht erhält und die erotische *voluptas* zurückdrängt.

Interessanterweise kommt keine der genannten Interpretationen auf das Staunen zu sprechen – obwohl es kaum eine Seite gibt, auf der es nicht explizit genannt wird. Diese Beobachtung widerspricht einer metaphysischen Deutung: Das Staunen richtet sich auf das, was da ist, weil die künstlerische Imagination es

²³ FOGLIATI, *Hypnerotomachia Poliphili*, S. 11.

²⁴ MINO GABRIELE, *Il viaggio dell'anima*, in: A/G, S. IX.

²⁵ GABRIELE, *Il viaggio dell'anima*, S. X.

²⁶ LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 63, 65.

²⁷ Ich schaute alsdann mit einzigartiger Wonne eine getäfelte Balkendecke, die, in höchstem Grade von Handwerk und Zier, als eine gleichmäßige Fläche aufgehängt war. Bar eines Gleichem oder Vergleichlichem, bildete sie einen stolzen Himmel; mit geordneten Zwischenraumeinteilungen von vielfältiger Gestaltung, welche mit errechneter und ebenmäßiger Bemessung [...] die Feldchen umsäumte; [...]

²⁸ Zwischen jenen schaute ich wonniglich ein köstliches Tälchen, wo das wohlgefällige Grab meiner Seele lag [...]

²⁹ Da ich mit äußerster Wonne diese allervornehmsten Gedanken, welche in solchem Bildschmuck ausgedrückt waren, in Augenschein nahm, schaute ich auch, der ersten Kreisfläche gegenüber, die vierte.

³⁰ LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 3.

hervorgebracht hat. Der Leserblick wird gezielt von einer möglichen allegorischen Struktur und Interpretation auf den ästhetisch-ästhetischen Eindruck gelenkt. Das Verfahren der *HP* – so meine These – ist keines der metaphysischen Allegorisierung, sondern der Ästhetisierung, die mit Ausdrücken des Staunens einhergeht. Alle Objekte – von der Architektur über die Kunstwerke und Gärten bis hin zu Polia – werden staunend als Kunstobjekte betrachtet und beschrieben.³¹ Natur und Kunst gehen nicht ineinander auf, sondern die Natur wird ganz in den Bann der Kunst geschlagen. So ist in der Traumwelt der *HP* nichts natürlicherweise da, sondern alle – organischen und anorganischen – Formen und Objekte wurden von einem erstaunlichen Künstlerringium geschaffen.

Dieser Vorzug der Kunstbetrachtung und -beschreibung gegenüber der Konstitution von Sinn lässt sich konkret beobachten, wenn sich eine allegorische Deutung an Stellen, die grosses allegorisches Potenzial böten, «im Luxus der konkreten Details» verflüchtigt.³² Das sehen wir beispielsweise in der Darstellung der vier Triumphwagen, die den Sieg Amors über Jupiter darstellen (Europa, Leda, Danae, Semele), dieser symbolische Gehalt aber durch die Beschreibung der Wagen und den darauf angebrachten Reliefs in den Schatten gestellt wird.³³ Zudem bietet der Text selbst eine explizite Auflösung symbolischer Darstellungen. So wird ausgeführt, dass die fünf Nymphen die fünf Sinne bedeuten oder dass Poliphilo sich im Reich einer Königin befindet, die den freien Willen symbolisiert. Im Reich dieser Königin trifft Poliphilo zudem auf die personifizierte Vernunft (*Logistica*), die er nach der Bedeutung der angetroffenen Objekte befragt und die ihm alles präzise und ausführlich erklärt (*HP*, 132–141). Die Erklärung seiner Bedeutung zählt zur Analyse des Kunstwerkes wie das Eruiere materieller und technischer Beschaffenheit; sie wird offen dargelegt und es kommt ihr keinerlei übergeordnete Bedeutung zu.

Durch diese Ästhetisierung unterscheidet sich die *HP* markant von Vorgängertexten wie beispielsweise der *Amorosa visione* Boccaccios. Zeigen lässt sich dies an einem Beispiel: Sowohl Boccaccio als auch Colonna beschreiben einen Dreigrazien-Brunnen. Boccaccios Dreigrazien-Brunnen ist folgendermassen konzipiert (XXXVIII): Das Wasser entspringt einer schwarzbraunen Grazie aus den lachenden Augen, einer feuerroten Grazie aus der Brustwarze und einer weissen Grazie aus dem Kopf.³⁴ Die drei Grazien stehen für drei unterschiedliche Formen der Liebe: die käufliche Liebe, die körperliche Liebe und die reine Liebe.³⁵ Die *HP* unterminiert eine allegorische Auslegung, indem sie alle drei Grazien gleich – gleiche Farbe, gleiche Haltung, gleiche Öffnung für das Wasser – präsentiert. Die drei goldenen Grazien stehen mit dem Rücken zueinander auf einem Sockel, das Wasser spritzt aus ihren Brustwarzen (*HP*, 88–91).

Bei Colonna ist ein solcher [allegorischer] Sinn nicht erkennbar; dafür ist die Beschreibung viel reicher an plastischen Details, der architektonische Aufbau des Brunnens viel klarer als bei Boccaccio.³⁶

Die Beschreibungen der *HP* weisen ein Vielfaches an (technischen) Informationen über den Brunnen auf: die Breite des Beckens, das Material, dessen Dicke, die geometrische Form, die Verwendung von Elementen aus der Mythologie, die Art der Säulen, die Verarbeitungsweise, die spezifische Ausprägung der unterschiedlichen Figuren, die kunstvolle Spring- und Auffangeinrichtung für das Wasser und nicht zuletzt die

³¹ Vgl. DICKHAUT, *Positives Menschenbild*, S. 173.

³² GOEBEL, *Erträumte Architektur*, S. 49–51.

³³ Ebd. Goebel spricht sich auch dafür aus, dass sich die *HP* einer zahlensymbolischen Deutung widersetze (ebd., S. 59), während beispielsweise Silvia Fogliati quasi gegebenenerweise davon ausgeht, dass die Zahlen symbolisch aufgelöst werden wollen und können. Siehe SILVIA FOGLIATI, *L'isola-giardino di Citèra*, in: FOGLIATI / DUTTO, *Il giardino di Polifilo*, S. 29–32.

³⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, a cura di Vittore Branca, Milano 1974 (= Tutte le opere, vol. 3), Vv. 76–88.

³⁵ Zu Boccaccios innovativem Umgang mit der Allegorie siehe JOHANNES BARTUSCHAT, *L'ekphrasis dans la poésie allégorique médiolatine et dans l'«Amorosa Visione» de Boccace*, in: Camenae 8 (2010), S. 2.

³⁶ GOEBEL, *Erträumte Architektur*, S. 49.

detaillierte Beschreibung der Grazien.³⁷ Boccaccio lässt die Grazien von Personifizierungen der vier Kardinalstugenden umgeben sein, Poliphilo hingegen wählt vier Harpyien und vier «Drächlein» (*HP*, 91), die insbesondere von dekorativem Wert sind (*HP*, 89) und dem Brunnen gemeinsam mit den drei Grazien ein harmonisch-elegantes Gesamtbild verleihen. Die Beschreibungen der *HP* sind auf die künstlerische Konzeption und die Beschaffenheit des Brunnens gerichtet, die Brunnendarstellung der *Amorosa visione* zielt auf die Vermittlung eines allegorisch-moralischen Gehalts.

Schon Boccaccio hat seinen Protagonisten als träumenden Protagonisten konzipiert, dessen staunender Blick den Weg und die Erzählung gleichermassen leitet.³⁸

Oh quanto bella tal fonte pariami
e quanto da lodar, tal che giammai
di mirarla saziato non sariami,
[...] ³⁹ (XXXIX, Vv. 1–3)

Rimirando n'andava intorno attento
per lo gioioso loco, scalpitando
l'erbette e' fiori col mio passo lento.
Sì con diletto per il loco andando
vidi in un verde e piccioletto prato
una fonte di magister mirando.
Io m'appressai a quella, e d'intagliato
candido marmo vidi assai figure,
ognuna in diversa aria ed atto e stato.
Mirando quelle, vidi le sculture
di diversi color, come compresi,
qual belle e qual lucenti e quali oscure.
Vedeasi ivi un bel marmo; e quel sedesi
sopra la verde erbetta, di colore
porpureo tutto, e 'n su quella stendesi
in piano e non di architettura fuore;
era in misura una canna per verso,
quadro ma basso e di vago splendore.
Sopra ogni angol di quel nitido e terso
di marmo una figura si sedea,
e ciascheduna aveva atto diverso,
ché più meravigliosa opra facea. ⁴⁰ (XXXVIII, Vv. 22–43)

³⁷ Im quantitativen Vergleich: Bei Boccaccio werden den Grazien zehn Verse gewidmet, in der *HP* ist es eine gute Seite, bei der Brunnenbeschreibung insgesamt ist der Verhältnisunterschied noch beträchtlicher.

³⁸ Vgl. dazu auch der Anfang des folgenden Sonnetts, das der *Amorosa Visione* vorangestellt ist: «Mirabil cosa forse la presente / vision vi parrà, donna gentile / a riguardar, sì per lo nuovo stile, / sì per la fantasia ch'è nella mente.» (1. Sonnett, Vv. 1–4). Staunen, Bildlichkeit, neuer Stil und Fantasie werden hier einleitend genannt.

³⁹ Oh, wie schön schien mir dieser Brunnen / und wie lobenswert, sodass ich nie / satt würde ihn zu bewundern. (Übersetzung A.E.)

⁴⁰ Aufmerksam schauend ging ich umher / an diesem freudigen Ort, auf die Gräser / und Blumen tretend mit meinem langsamen Gang. / Derart mit Vergnügen den Ort erkundend, / sah ich auf einer kleinen grünen Wiese / einen Brunnen von einem erstaunlichen Meister. / Ich näherte mich ihm und gemeisselt / in den weissen Marmor sah ich mehrere Figuren, / jede mit unterschiedlicher Miene, Handlung und Zustand. / Sie bestaunend sah ich die Skulpturen / in unterschiedlichen Farben, alles umfassend, / einige schön, einige strahlend, einige dunkel. / Dort sah man einen schönen Stein; sitzend / auf dem grünen Gras, ganz von purpurner / Farbe, liegend / in der Ebene und nicht ausserhalb der Struktur. / Er glich in der Grösse einem Gussrohr, / viereckig, aber tief und von anmutigem Glanz. / An jeder Ecke dieses klaren und reinen / Marmors sass eine Figur, / und jede hatte einen anderen Ausdruck, / was das Werk noch staunenswerter machte. (Übersetzung A.E.)

Boccaccios Protagonist bestaunt die Kunstwerke: «una fonte di magister mirando» (V. 27), «vidi assai figure, / [...] / Mirando quelle, vidi le scolture» (Vv. 29–31), «meravigliosa opra facea» (V. 43).⁴¹ In der *HP* werden wir sehen, dass Poliphilo eine ebensolche staunend-betrachtende Haltung einnimmt, er aber die Kunstwerke als solche – in ihrer Beschaffenheit und Materialität – in den Vordergrund stellt, nicht deren (verborgene) Bedeutung.

3.3 Begriffe

Da ich in diesem Kapitel vermehrt zu spezifischen Begriffen wie „Ästhetik“, „ästhetische Betrachtung“, „Kunstwerk“, „Kunstbeschreibung“ und „Ekphrasis“ greife, erläutere ich deren Verwendungsweise an dieser Stelle.

Als „Ästhetik“ und „ästhetisch“ verstehe ich die sinnliche, insbesondere die visuelle Wahrnehmung von Kunstobjekten. Kunstobjekte und Kunstwerke sind Objekte, die nicht zu einem funktionalen Zweck, sondern als Ausdruck der menschlichen Imaginations- und Kreativekraft entstanden sind. Die Kunstwerke der *HP* verkörpern Ausserordentlichkeit und imaginative Originalität auf der einen, die klassischen Kategorien von Harmonie, Ausgeglichenheit, Ordnung und Schönheit auf der anderen Seite. Diese Qualitäten äussern sich in der Wirkung des Kunstwerkes, die sich insbesondere im Staunen manifestiert. Zu den Kunstobjekten zählen Werke der Architektur, der Bildhauerei, der Gartenkunst und der bildenden Kunst.

Beschreibungen der ästhetischen Wahrnehmung, vom Protagonisten in der ersten Person wiedergegeben, bilden das zentrale strukturelle Element der *HP*. Diese Beschreibungen beziehen sich nicht auf eine bestimmte Wirklichkeit, sondern sind «Präsentation[en] [...] ästhetischer Welten», die im und aus dem Traum „fingiert“ werden.⁴² Ich bezeichne die Beschreibungen als Kunstbeschreibungen, Kunstdarstellungen oder Ekphrasen und behandle die drei Begriffe als Synonyme.

Den Begriff der Ekphrasis fasse ich relativ weit; ich meine damit sowohl «rhetorische Übung», «literarische Technik» als auch eine Form der Erkenntnis bzw. Erkenntnisgewinnung, wobei alle drei Ausprägungen in der *HP* stets auf das Kunstwerk bezogen bleiben und nicht für sprachliche Anschaulichkeit im Allgemeinen stehen.⁴³

Poliphilos Kunstbeschreibungen sind ein Spiel des Nach- mit dem Auf- und Nebeneinander – das Nacheinander ist die Funktionsweise der Sprache, das Auf- und Nebeneinander jene des Bildes bzw. der Skulptur. Die Beschreibungen schildern die Schichten, vollziehen sich aber im Nacheinander der Sprache und sind eingebettet in eine fortlaufende Rahmenhandlung.⁴⁴ Das immer detailliertere Beschreiben ist massgeblich vom Staunen geleitet, aus dem das Interesse am Betrachten, Erkennen und Beschreiben des Gesehenen überhaupt erst hervorgeht.

⁴¹ Zum Vergnügen der Kunstbetrachtung bei Boccaccio vgl. JOHANNES BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, in: *Italianistica* 38 (2009), S. 71–90.

⁴² GOTTFRIED BOEHM und HELMUT PFOTENHAUER, *Einleitung: Wege der Beschreibung*, in: DIES. (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 9. In den Einleitungen der *HP* heisst es explizit, es werde berichtet, was Poliphilo im Traum gesehen und erfunden habe (*HP*, 5).

⁴³ BOEHM / PFOTENHAUER, *Einleitung*, S. 10.

⁴⁴ Vgl. dazu den ausführlichen Artikel von GIOVANNI POZZI, *Il «Polifilo» nella storia del libro illustrato veneziano*, in: DERS., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, S. 89–113. Spannend wäre es zudem, das in der *HP* angewandte Verfahren mit Panofskys Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) zu untersuchen, denn Panofsky wählt als optimale Strategie für die Bildbeschreibung ein «schrittweises Verfahren, in dem sich das Bild in die verschiedenen Schichten zerlegt» und neben der Beschreibung insbesondere auch die Einstellung des Betrachters ins Feld geführt wird. Das Zitat stammt aus GOTTFRIED BOEHM, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: BOEHM / PFOTENHAUER, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 30–31.

Die Ekphrasis der *HP* fusst wie schon die Ekphrasis der lateinischen und der mittelalterlichen Literatur auf dem Spannungsfeld zwischen «illusion» und «instrument de connaissance»,⁴⁵ wobei «connaissance» im Falle der *HP* nicht auf Wissen im Allgemeinen zielt – also nicht auf Wissen über den Menschen, Gott, das Universum, die Tugend o. Ä. –, sondern auf das Verständnis des Kunstwerkes und dessen kreativer Entstehung. Insbesondere die moralische Perspektive hat in der *HP* wenig Gewicht. Bezeugt wird die Fähigkeit des Künstlers, Bilder, Skulpturen und Gebäude zu schaffen, die in ihrer Vollkommenheit den „Werken“ der Natur und vor allem der antiken Künstler in nichts nachstehen. Es geht also insbesondere darum, wie etwas konzipiert und kreiert worden ist, woraus es besteht, wie es wirkt, und weniger darum, was dargestellt wird. Damit befindet sich die Ekphrasis in der *HP* nahe an der Schwelle zur sachlichen Beschreibung (*descriptio*), wird aber stets in die subjektive und affektive Wahrnehmung des Protagonisten zurückgeholt. Aus dem Blickwinkel des Staunens heraus betrachtet heisst das: Die «illusion» – Imagination und Umsetzung des Künstlers – erzeugt Staunen. Das Staunen regt zur genauen Betrachtung und Beschreibung an, wobei mehr «connaissance» nicht zu weniger Staunen, sondern im Gegenteil zu noch grösserer Bewunderung (des Werkes und des Künstlers) führt.

Dass Kunstbeschreibungen nicht mehr in erster Linie der Illustration oder dem Kommentar der Handlung dienen, bezeichnen Boehm und Pfotenhauer als Errungenschaft der Moderne. Diese modernen Kunstbeschreibungen repräsentieren «uneinlösbare Imagination und selbstreflexive Gestaltungsverfahren».⁴⁶ Eine entsprechende Tendenz lässt sich auch für die Kunstbeschreibungen der *HP* erkennen. Doch während die Bilder der Moderne und der Gegenwart sich von der «Benennbarkeit durch die Sprache, von verbindlichen Referenzen» entfernen, wird die «Bildkraft der Sprache» in der *HP* vorgeführt und bestärkt.⁴⁷ Es gibt somit keinen Bruch zwischen Sprache und Bild,⁴⁸ sondern das Bestreben, Bild und Sprache zusammenzuführen und durch die genaue Beschreibung ihre Funktionsweisen – explizit für die Kunst, implizit für die Literatur – zu ergründen. Auch im Zeigecharakter der Ekphrasis manifestiert sich eine Konvergenz der «bildgebende[n] Leistung der Sprache mit der ursprünglichen Leistung des Bildes», wobei in der *HP* der zeigende Gestus ein staunender ist und das Dargestellte entsprechend von erstaunlichem Charakter zeugt.⁴⁹

Die detaillierte Aufzählung aller Eigenschaften gehört traditionellerweise zur Ekphrasis. Dabei ist diese Aufzählung nicht eine einfache Akkumulation, sondern stellt ein organisches Ganzes dar.⁵⁰ Die Wahrnehmung des organischen Ganzen manifestiert sich insbesondere in den Bezeugungen der Wirkung. In der *HP* wird dieser globale Eindruck stets vom Staunen begleitet: Die Ekphrasen starten mit dem Staunen, münden in eine Detailbeschreibung und werden durch eine erneute Staunensbekundung abgerundet. Sie sagen, «was ist» und zugleich auch, «wie es wirkt», was auch als «Gefälle zwischen Fakten und Affekten» bezeichnet werden kann.⁵¹ Für die *HP* werden wir sehen, dass sich Affekte und Fakten nicht gegenüberstehen, sondern durch das Staunen miteinander verschränkt sind.⁵²

⁴⁵ BARTUSCHAT, *L'ekphrasis*, S. 4.

⁴⁶ BOEHM / PFOTENHAUER, *Einleitung*, S. 9.

⁴⁷ Ebd., S. 10.

⁴⁸ Von einer «Sprachskepsis» in Bezug auf das Bild, wie wir es heute kennen, kann keine Rede sein, auch wenn verschiedentlich der Unsagbarkeitstopos verwendet wird. Dieser hat in erster Linie die Funktion, das Aussergewöhnliche des zu beschreibenden Objektes herauszuheben. Siehe dazu BOEHM, *Bildbeschreibung*, S. 23.

⁴⁹ BOEHM, *Bildbeschreibung*, S. 35.

⁵⁰ BARTUSCHAT, *L'ekphrasis*, S. 6: «[...] un ensemble organique, soutenu par l'idée de l'ordre et de la totalité.»

⁵¹ BOEHM, *Bildbeschreibung*, S. 30.

⁵² Der staunenden Beschreibung eines Kunstwerkes werden wir einige Jahrzehnte später bei Vasari wiederbegegnen. Auch er bettet die «Form- und Kompositionsanalyse» in die staunende Wahrnehmung des erzählenden Betrachters ein. Entgegen früheren Annahmen, die Kunstbeschreibungen würden in den *Vite* nur eine anekdotische «Nebenrolle spielen», ist man sich heute einig darüber, dass Vasari ein ganzes «Spektrum rhetorischer Wirkungsqualitäten» – insbesondere auch des Staunens – innerhalb

3.4 Das Staunen als visuelle Wahrnehmung

Candide Poliphilum narrantem somnia lector
 Auscultes, summo somnia missa Polo,
 Non operam perdes, non hæc audisse pigebit.
 Tam uariis mirum rebus abundat opus.
 Si grauis & tetricus contemnis erotica, rerum
 Nosce precor seriem tam bene dispositam.
 Abnuis? ac saltem stylus & noua lingua nouusque
 Sermo grauis, sophia serogat aspicias.⁵³ (*HP*, 3, Vv. 19–25)

Eine anonyme Elegie, die dem Werk vorangestellt ist, preist die Vorzüge der *HP*: Die Träume, die darin erzählt werden, seien himmlischen Ursprungs. Die Handlung des Werkes sei hervorragend komponiert. Stil und Sprache würden sich in einem neuen Gewand präsentieren. Dem Auge und dem Geist würden mannigfaltige Bilder mit unerwartetem, lehrreichem Inhalt geboten.

In einer ausführlichen Nacherzählung des Inhalts wird der Leser darauf vorbereitet, was er im Laufe der Lektüre betrachten können: «darnach lese» («hinc lege», V. 21), «erschau darnach» («inde [...] spectata», V. 24), «bald [...] sichtigst» («mox [...] cernes», Vv. 31–32), «hier schau» («hic [...] uide», V. 37), «hier kannst Du auch beäugen» («hicque [...] poteris spectare», V. 39). Dieser Gestus des „Da wirst du sehen“, „Schau hier!“ nimmt die Eigenheit der *HP*, mit Sprache detaillierte Bildwelten entstehen zu lassen, vorweg.

Welche Bilder das sind, wird in der zweiten Einleitung detailliert ausgeführt:

Lector si tu desideri intendere breuemente quello che in questopera se contiene, Sapi che Poliphilo narra hauere in sogno uisto mirande cose, laquale opera ello per uocabulo græco la chiama pugna damor in sogno. Oue lui finge auere uisto molte cose antiquarie digne di memoria, & tutto quello lui dice hauere uisto di puncto in puncto & per proprii uocabuli ello descriue cum elegante stilo, Pyramide, obelisci, Ruine maxime di edificii. La differentia di colonne la sua mensura, gli capitelli, base, epistyli, cioe trabi recti, trabi inflexi, zophori, cioe frisia, coronice cum gli sui ornati. Vno magno cavallo. Vno maximo elephanto, Vno colosso, una porta magnifica, cum le mesure & gli sui ornamenti, uno spauento, li cinque sentimenti in cinque nymphe uno egregio bagno, fontane, el palatio della regina che e el libero arbitrio. uno regio pasto & superexcellente. La uarietate di zoie ouero petre preziose & la sua natura. Vno gioco de scachi in ballo atre mesure de soni. Tre giardini, uno di uitro, uno di seta, uno in laberyntho che e la uita umana [...] ⁵⁴ (*HP*, 5)

einer «Verschränkung verschiedener Textsorten» entfaltet, in der die Kunstbeschreibung keine Neben- sondern eine Hauptrolle spielt. So müsste auch Vasari auf das Staunen hin untersucht werden, während die *HP* Eingang finden sollte in die Studien zur Ekphrasis, in denen sie bisher quasi unerwähnt geblieben ist. Siehe dazu BOEHM, *Bildbeschreibung*, S. 31–33. Für eine Analyse der Ekphrasis in Vasaris Werken vgl. SVETLANA ALPERS, *Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris Viten*, in: BOEHM/PFOTENHAUER, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 217–258. Ebenfalls im selben Band: MATTHIAS WINNER, *Ekphrasis bei Vasari*, S. 259–278.

⁵³ Lausche, geneigtester Leser, Poliphilo, da er Träume / Erzählt, welche vom Himmel gesandt worden sind, / Nicht ist's Mühen vergeblich, auch nicht wird's Hören gar Dich reu'n, / Denn vor solch Mannigfalt geht über das staunliche Werk. / Wenn ernst Du wie auch finster verachtest Erotik, erkenn' der / Dinge Abfolge an, ich bitte, solch planvoll gefügt. / Nein sagst Du? Dann ziemt's sich zumindest, dem Stil wie der neuen / Sprache und würd'gem Ausdruck, Weisheit doch Achtung zu zoll'n. // Das Zitat stammt aus der Elegie eines Unbekannten (*Anonymi elegia Ad Lectorem*; *HP*, 3), die sich in der ersten Ausgabe von 1499 dem Romantext vorangestellt findet – sie wird sowohl von Ariani als auch von Pozzi dem Autor der *HP* zugeschrieben. Siehe dazu REISER, *Kommentar*, S. 6.

⁵⁴ Leser, wenn Du erwünschst, in kürze dasjenige zu vernehmen, welches in diesem Werke enthalten ist, wisse, daß Poliphilo erzählt, er habe im Träume staunliche Dinge gesehen. Jenes Werk nennt er mit griechischem Begriff ‚Kampf um Liebe im Traume‘. Darin dichtet er, er habe viele altertümliche, der Erinnerung würdige Dinge gesehen. Und all dasjenige, von dem er sagt, es gesehen zu haben, beschreibt er auf das genaueste mit den gehörigen Begriffen in elegantem Stil: Pyramiden, Obelisk, gewaltige Ruinen von Bauwerken, die Verschiedenheit der Säulen, ihre Bemessung, die Kapitelle, Basen, Epistylia, das heißt gerades Gebälk, eingebogenes Gebälk, Zophoroi, das heißt Friese, Kranzgesimse mit deren Profilierung; ein großes Pferd, einen gewaltigen Elefanten, einen Koloß, ein prächtiges Portal, mit seinen Bemessungen und seinen Verzierungen, ein Schreckbild, die fünf Sinne als Nymphen, ein ausgezeichnetes Bad, Brunnen, den Palast als Königin, welche das ausgewogene Urteil darstellt; einen königlichen und sehr herausragenden Festschmaus; die Mannigfalt der Juwelen oder aber kostbaren Steine und deren

Poliphilo erfindet («finge») in der Erzählung die erstaunlichen Figuren, Gebäude und Orte («mirandose»), die er im Traum gesehen hat, damit sie für die Augen der Leser zugänglich werden. Die Vorwegnahme quasi aller Traumstationen zeigt deutlich, dass diese nicht als Bestandteile der Handlung aussergewöhnlich sind, sondern dass die Art und Weise, wie Poliphilo sie erfindet und beschreibt – mit eigenen Worten und einem eleganten Stil –, von besonderem Interesse sein wird. Die Dramatik des narrativen Strangs – Poliphilo, der von seiner Geliebten Polia abgewiesen wird und sie dann im Traum wiederfindet – wird einleitend hingegen nicht erwähnt.

Werden die Leser vom Text zum Staunen angeleitet, ist es für Poliphilo Polia, die ihn zum Betrachten und Staunen führt:

Polia el conduce amirare quatro triumphi mirandi di Ioue, le amorosi deli Dei. (HP, 5)⁵⁵

Nel quale Polia suade a Poliphilo el uadi intro a mirare le cose antiche. (HP, 5)⁵⁶

Gleichzeitig zählt Polia zu den betrachteten Kunstwerken; sie wird als «Kunstwerk» («artificio», HP, 239–240), als gemaltes Werk («picturato», «colorato») oder Schauspiel («placidissimo spectaculo», HP, 287), am Ende des zweiten Buches als «staunliches Abbild» («miranda imagine», HP, 463) bezeichnet.⁵⁷

Das Gesehene wird in hyperbolische Ausdrücke des Staunens eingebettet. So zum Beispiel in der Beschreibung einer «ALLERERLESENSTE[N] PFORTE» (HP, 30) der Pyramide.⁵⁸ Die Portaltür ist derart perfekt geformt, dass sie der Beschreibung würdig ist:

Digno per tanto horaio exstimo il perfectio suo componimento descriuere.⁵⁹ (HP, 47)

Die architektonische Komposition wird folgendermassen aufgefächert:

1. Ein Werk von «ausgesuchter Bauordnung und Kunst», das «wunderbarlich zusammengefügt war», wird mit Staunen betrachtet und damit ins Blickfeld des Lesers gerückt. (HP, 42)
2. Poliphilos «Begierde entflammt» und der Intellekt setzt ein, um das «scharfe Vorausdenken [...] des Architekten», dessen «Berechnungen» im «Entwurf» und in der «Ausführung» zu verstehen. (HP, 42) Die gesamte Beschreibung wird immer wieder durchbrochen von Äusserungen der Bewunderung gegenüber dem Architekten und seinem Erfindungsvermögen. (HP, 50–51)
3. Poliphilo beginnt, die Tür zu vermessen, und erhofft sich, daraus auf das Kompositionsprinzip des Architekten schliessen zu können. Die technische Vermessung wird begleitet von einer Analyse der materiellen Beschaffenheit.

Der Torbogen zeugt von erhabener, waghalsiger Fiktionskraft und eleganter Oberflächenglättung (HP, 50). Auf der Frontseite der Portaltür ist der Raub des Ganimedes in «äußerst allerschwärzeste[n]» Stein gemeisselt. Poliphilo nimmt dieses Detail „erstarrt“ («mirai attonito», HP, 50) zur Kenntnis.

Mirai attonito dunque in una pugnace & nigerrima petra Auqila paulo meno che tutta euulsa dal solido cum le ale aperte. Laquale hauea amorosamente rapto uno ingenuo & delicatissimo Puella per gli sui panniculi. [...] Per il quale exquisitissimo expresso isteti stupefacto excogitando. Como lo

Natur; ein nach drei Taktmaßen getanztes Schachspiel; drei Gärten, einer von Glas, einer von Seide, einer als Labyrinth, welches das menschliche Leben darstellt; [...]

⁵⁵ Polia geleitet ihn, vier staunliche Triumphe Jupiters zu schauen, die Liebschaften der Götter [...]

⁵⁶ In welchen Polia Poliphilo hineinzugehen überzeugt, um die altertümlichen Dinge zu schauen.

⁵⁷ Vgl. dazu beispielsweise den Beginn des Romans, wenn Polia als «effigie angelica» bezeichnet wird (HP, 11). Die Stilisierung zu einem Bild bleibt konstant und im Vordergrund, abwechselnd werden ihr zudem Attribute fiktiver Frauenfiguren (Jungfrau Maria, Venus, Beatrice) zugeschrieben. Sie wird als Bild komponiert, das sich aus diesen Vor-Bildern zusammensetzt. Erst im zweiten Buch brechen realistische Züge in ihre Figur hinein, wobei auch hier – entgegen Gerhard Goebel, der das zweite Buch der „Wirklichkeit“ zuordnet – eine starke Idealisierung der Figur zu erkennen ist. Siehe GOEBEL, *Erträumte Architektur*, S. 63.

⁵⁸ Besonders augenfällig ist die Stelle HP, 57–58.

⁵⁹ Als würdig erachte ich es deswegen jetzt, seine vollkommene Zusammenfügung zu beschreiben.

elegante artifice cusi perspicacemente se imaginoe di applicare aptissimamente quella petra ad tale officio & proposito.⁶⁰ (HP, 50–51)

Das erstaunte Nachdenken («isteti stupefacto excogitando») betrifft nicht den mythologischen Inhalt, der allgemein bekannt ist, ebenso wenig richtet es sich – wie bei Platon und Aristoteles – auf das Metaphysische. Erstaunlich sind einzig und allein die Neuartigkeit und die Genialität der künstlerischen Umsetzung.

Die visuelle Anziehungskraft von Bildern und Skulpturen ist grösser als die lebendiger Figuren: So gleitet der Blick des Protagonisten weg von den Nymphen, die ihn auf seinem Weg begleiten, hin zu den Säulen, die künstliche Nymphen darstellen, und weiter zum Mosaik des Fussbodens. Dem staunenden Blick («miraua», «uedeuasi») entspricht die wunderbare Qualität des Betrachteten («meraeugliosi graphidi»):

O quanto exquisitiamente sculpte miraua le dicte imagine, che piu delle fiate, gli occhii mei dalle uere & reale deuiare conceduea & riportarliad le fincte.

La pauitata areola sotto laqua di uaria emblematura di petre dure tessellate, in meraeugliosi graphidi per diuersi coloramenti uedeuasi.⁶¹ (HP, 82)

Die Thermen insgesamt, zu denen die Säulen und der Mosaikboden gehören, regen zum Staunen an:

Di quanti mai gli antiquarii inuentori in durtitudine fingere praestamente ualseno. Opera daedalea & di admiratione conspicua.⁶² (HP, 89)

«[D]i admiratione conspicua» wird als Qualität des dädalischen Werkes dargestellt.

Das bewundernde Betrachten steigert sich bisweilen zu einem Staunen, das die Sinne ausser Kraft setzt («stupore insensato», HP, 25) oder zu einem erstarrten Staunen («mirai attonito», HP, 158) anwächst.

Auf der Insel Kythera gelangen Polia und Poliphilo «an den allerannehmlichsten Ort [...], welcher sich [...] dermaßen entzückend und schön, von einzigartigem Baumschmuck, den Sinnen darbot, wie man nie etwas Herausragenderes oder Sinnlicheres mit den Augen schauen könnte» (HP, 292). Die Reaktion auf die Gärten der Insel fällt unterschiedlich stark aus – mal unbeschwert vergnüglich, mal erstarrend.⁶³ Wahrgenommen werden durchwegs ästhetische Eigenschaften: von der «eximia dispositione» («vortreffliche Anordnung») hin zu Eleganz, Harmonie und Vielfalt (HP, 357). Wie schon Polia und die Nymphen wird auch der Garten nicht als Natur, sondern nur als künstlerisch geformter zum Objekt von Poliphilos Blick.

Wir haben gesehen, wie sich auf «Kythera» der *locus amoenus* ins Künstliche steigert: von den Häusern der Peripherie über die *opera topiaria* des zweiten und dritten Ringes zur steinernen Architektur der bugartigen Mitte. Architektur aber, ob grüne oder steinerne, ist die ganze Insel [...]⁶⁴

⁶⁰ Bestürzt schaute ich da nun einen Adler, der mit geöffneten Flügeln aus einem wehrhaften und äußerst allerschwärzestem Stein, etwas weniger als ganz aus dem Massiven, herausgewölbt war. Jener hatte aus Verliebtheit einen wohlgeborenen und äußerst anziehenden Jungen an dessen Lumpen gepackt; [...] Ob jener allererlesensten Ausführung verblüfft geriet ich in Nachsinnen darüber, wie der elegante Künstler es sich also scharfsinnig vorgestellt hatte, jenen Stein in vollkommener Weise zu solchem Zwecke und Vorhaben zu verwenden.

⁶¹ Oh, so sehr ausgesucht gehauen schaute ich die besagten Bildnisse, daß ich mehrere Male meinen Augen zugestand, von den wahren und tatsächlichen abzuschweifen und sie zurückzuführen auf die Nachgebildeten. Man sah die Fußbodenfläche unter Wasser von mannigen Einlegearbeiten, aus harten Steinen gewürfelt, in wunderbaren Zeichnungen von verschiedenem Farbenspiele.

⁶² [...] wie sie nie die altertümlichen Erfinder in hartem Material auf vortreffliche Weise zu bilden vermocht hatten; ein Daedaliches Werk zum Erstaunen schön anzusehen. // Der letzte Teilsatz des Zitats ist nicht eindeutig und nur schwer übersetzbar – ich würde «conspicua di admiratione» als „von Verwunderung in die Augen fallend“ lesen, Reiser übersetzt mit «zum Erstaunen schön anzusehen». Genau genommen ist «di admiratione» kein Adverb, wie Reiser dies übersetzt, sondern eine kausale Präzisierung des Adjektivs «conspicuo»: Die Kunstobjekte haben eine augenfällige Qualität, weil sie voller Bewunderung (Bewunderungswürdigkeit) sind. Weitere Beispiele finden sich in den Abschnitten HP, 25 und HP, 93.

⁶³ Vgl. HP, 293, 295, 298, 306, 308, 324, 357.

⁶⁴ GOEBEL, *Erträumte Architektur*, S. 59. Vgl. dazu ebenso LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 52.

Die genannte *ars topiaria* ist krönender Ausdruck der Artifizialität der Insel; unter anderem ragen die in Sträucher geschnittenen herkuleischen Taten heraus (HP, 295).⁶⁵

Künstlich ist aber nicht nur die Natur – das Gesehene im Allgemeinen –, sondern auch die Qualität des Blickes selbst. Dies zeigt sich beispielsweise in der «anomale[n] Schärfe des Blicks», die von «vollkommener Rücksichtslosigkeit gegenüber perzeptivem Realismus [zeugt] – und [...] eben darum vielleicht umso besser der Realität des Traumes entspricht».⁶⁶ Teil dieses onirischen Realismus ist der «perspektivische[] Irrealismus» von Poliphilos Blick, der beispielsweise die Insel Kythera aus der Vogelperspektive beschreibt.⁶⁷

Keine Eigenschaft von Poliphilos Blick, sondern eine spezifische Wirkung der fiktiven Welt auf sein Auge ist der Trompe-l'Œil-Effekt. An verschiedenen Stellen werden Natürlichkeit und Lebendigkeit vorgetäuscht: Ein Eingangszimmer im Palast der Eleuterilyda ist mit Pflanzenhecken und Himmelsgewölben bemalt, was den Eindruck eines echten Gartens erweckt (HP, 94).⁶⁸ Im Garten des Palastes entdeckt Poliphilo einen Brunnen mit einem Mosaik, das Fische darstellt (HP, 82). In der Reflexion des Lichtes scheinen diese Fische sich lebendig zu bewegen. Im Tempel der Venus wird ein Raum beschrieben, dessen Wände von sich bewegenden Bildern animiert werden (HP, 208).⁶⁹ Die Artifizialität der Bilder wird dabei immer herausgestellt.

Es zeigt sich also, dass auf der einen Seite das Auge Poliphilos in dieser literarischen Traumwelt Fähigkeiten entwickelt, die ihm im realen Leben verwehrt blieben. Auf der anderen Seite weist das Gesehene ausserordentliche und täuschende (fingierende) Eigenschaften auf, die das Auge auf eine spezielle, artifizielle Art und Weise ansprechen.

Die Betrachtung der Kunstwerke wird mit Verben beschrieben, die das Staunen und die Bewunderung in die visuelle Wahrnehmung einschliessen: Sehen und Staunen erweisen sich als zusammengehörig.⁷⁰ Zu diesen Verben zählen (*re*)*mirare*⁷¹, *spectare*⁷² und *videre*, wobei letzteres stets mit einem Adverb oder Objekt des Staunens ergänzt wird:

Douete sapere chio uidi la mirauagliosa fontana [...] ⁷³ (HP, 79)

Cum decorata disseminatione di multiplice & inextimabile gemme mirificamente uidi cum ornato.⁷⁴ (HP, 95)

Vidi due historiale digne di maxima admiratione in tale scaltura. Nella facia dinanti di esso uaso mirai incisura ottimamente lo altitonante Ioue.⁷⁵ (HP, 174)

Nel proximo latere, uidi de miranda celatura, una Damigella nel aspecto uirgineo [...] ⁷⁶ (HP, 193)

⁶⁵ FOGLIATI, *L'isola di Citèra*, S. 28.

⁶⁶ GOEBEL, *Erträumte Architektur*, S. 54.

⁶⁷ Ebd., S. 60.

⁶⁸ LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 53.

⁶⁹ LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 56–57.

⁷⁰ Vergleichbare Stellen finden sich auf folgenden Seiten: HP, 61, 72, 80, 92, 159, 171, 173, 190, 196, 221, 236, 239, 242, 243, 244, 248, 250, 257, 260, 272, 299, 346, 372.

⁷¹ Lat. *miror*: 1. sich wundern, sich verwundern, 2. etw. od. jmd. bewundernd anstaunen, nach etw. od. jmd. mit Bewunderung hinblicken, etw. od. jmd. bewundernd verehren. Siehe *Der neue Georges*.

⁷² Lat. *specto*: schauen = sehen, anschauen, ansehen, betrachten, I. 1. Sehen, mit ansehen, ihm zusehen, beiwohnen, 2. a bewundernd anschauen [...] b prüfend betrachten, prüfen, untersuchen [...] (ebd.)

⁷³ Ihr sollt wissen, daß ich die wunderbarliche Quelle sah.

⁷⁴ Die restliche ebene Fläche sah ich [...] in verschönerter Verstreuer auf wundersame Weise mit vielartigen und unersinnlichen Juwelen geziert.

⁷⁵ [...] sah ich zwei, der größten Bewunderung würdige Historiendarstellungen von der folgenden Bildhauerarbeit: Auf der Vorderfront des nämlichen Gefäßes schaute [ich] allerbestens in Steinschnitt eingeschnitten den Hochdonnernden Jupiter.

Fora dillaquale, purissimo fumo uidi miracolosamente uscire germinando, & successiuamente multiplicantise in uno uerdigante rosario.⁷⁷ (*HP*, 233)

Das Staunen wird als Konsequenz des genauen Betrachtens bezeichnet:

Da conuertire in stupore chi acuratissimo, & cum obstinato intuito la consideraaua.⁷⁸ (*HP*, 24)

Folgendes lässt sich schliessen: Die Verben des Sehens und Betrachtens weisen eine spezifisch ästhetische Konnotation auf und sind an das Staunen gekoppelt.

3.4.1 Die Kapitelzusammenfassungen

Für jedes der 38 Kapitel bietet der Autor kurze, einleitende Kapitelzusammenfassungen, die sich in drei Teile gliedern.⁷⁹ Die Zusammenfassungen I–X verweisen auf die Erzählungen Poliphilos, wie er im Traumreich aufwacht und eine Landschaft durchwandert, die durchsetzt ist mit ausserordentlichen (Kunst-) Objekten. Die Zusammenfassungen XI–XXIV kündigen Berichte aus dem Reich der Liebe an, in dem sich Poliphilo und Polia begegnen und sie ihre Liebe mit verschiedenen Riten initiieren und bekräftigen. Der dritte Teil – Kapitel XXV–XXXVIII – bildet das zweite Buch der *HP*, in dem die beiden Liebenden abwechselungsweise und retrospektiv die Anfänge ihrer Liebesgeschichte entfalten.⁸⁰

3.4.1.1 1. Teil (I–X)

Nach zwei einleitenden Kapiteln markiert das dritte Kapitel den eigentlichen Einstieg in das Traumreich des Romans – Poliphilo ist im Traum eingeschlafen und beginnt erneut zu träumen.

poliphilo qvivi narra, che gli parve ancora di dormire, et altronde in somno ritrovarse in vna conualle, la qvale nel fine era serata de vna mirabile clauvsra cvm vna portentosa pyramide, de admiratione digna, et vno excelso obelisco de sopra. la qvale cvm diligentia et piacere svbtilmente la consideroe.⁸¹ (*HP*, 20)

Poliphilo erzählt ausschliesslich von erstaunlichen Dingen («MIRABILE CLAVSVRA», «VNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMIRATIONE DIGNE», «VNO EXCELSCO OBELISCO») und Vorkommnissen. So nehmen auch die folgenden Kapitelzusammenfassungen vorweg, dass Poliphilo von einem «STAUNENSWERTEN OBELISKEN» («MIRANDO OBELISCO», *HP*, 30), einer grossen Portaltür mit kunstfertigem («FABERRIMO»), erstaunlichem («MIRO») Portalschmuck (*HP*, 47, 58) und einem wunderbar gefertigten Brunnen («VNA EXIMIA OPERA DI FONANTA», *HP*, 79) berichten wird. Weiter wird er von der Begegnung mit fünf Nymphen erzählen, die über seine Erscheinung verwundert sind («MERAVIGLIANTISE», *HP*, 68). Diese Nymphen führen ihn zum Palast einer Königin, wobei Poliphilo und die Königin sich gegenseitig bestaunen werden (*HP*, 94). In diesem Palast wird ein wunderbares Festmahl («mirabile [...] conuito») veranstaltet, die Nymphen zeigen Poliphilo

⁷⁶ Auf der nächsten Seite sah ich von staunlicher Reliefarbeit ein Fräulein von jungfräulichem Ansehen [...]

⁷⁷ Aus demselben sah ich allerreinsten Dampf spriessend herauskommen, der sich nach und nach zu einem grünenden Rosenstrauch vervielfältigte [...]

⁷⁸ Es [das Kunstwerk, in diesem Fall ein Obelisk] war im Stande denjenigen in Verwunderung zu stürzen, welcher sie auf das genaueste und mit hartnäckigem Blick in Augenschein nahm.

⁷⁹ Die Gliederung basiert auf einer von mir vorgenommenen Einteilung. Sie ist motiviert zum einen durch die Handlung, zum anderen durch eine unterschiedliche Rolle des Staunens in den drei Teilen.

⁸⁰ Während der erste Teil sich aus 130 und der letzte aus gut 80 Seiten zusammensetzt, beläuft sich der mittlere Teil auf 240 Seiten und ist damit deutlich länger als die beiden anderen Teile. Es könnte auf den ersten Blick scheinen, dass das Treffen der beiden Liebenden wichtiger sei als die Kunsterzählungen. Aber weil auch der zweite Teil zu einem Grossteil aus Kunst- und Architekturbeschreibungen besteht, ist dieser erste Eindruck zu relativieren.

⁸¹ Poliphilo erzählt allhier, dass es ihm schien, noch zu schlafen und im Traum sich anderswo zu befinden: in einem Talkessel, welcher am Ende von einem staunenswerten Damm mit einer phantastischen Pyramide verschlossen war, würdig der Bewunderung, und einem aufragenden Obelisksen obenauf. Jene nahm er feinsinnig mit Aufmerksamkeit und Wohlgefallen in Augenschein.

exquisite Dinge, damit er diese bewundern kann («el conduseron admirare [...]», *HP*, 117). Zum Schluss führen sie Poliphilo zu drei Türen, von denen Poliphilo die mittlere, die ins Reich der Liebe führt, wählt.

3.4.1.2 2. Teil (XI–XXIV)

Poliphilo bewegt sich nicht mehr allein durch das Traumreich, sondern wird von Polia durch dieses geführt. Sie zeigt ihm die Triumphzüge zu Ehren Jupiters; Tempel, in denen Liebesriten durchgeführt werden; antike Inschriften; die Insel Kythera mit ihren Gärten; den Brunnen der Venus und das Amphitheater. Im Gegensatz zum ersten Teil, in dem die Sehnsucht nach Polia nur sporadisch aufflammte und die Erregung von neckischen und reizvollen Nymphen hervorgerufen wurde, wird die Liebeserregung in der Anwesenheit Polias zum ständigen Begleiter. Nur durch die ruhige Betrachtung der Kunstwerke oder der «STAUNENSWERTEN SCHÖNHEITEN» («MIRABILE [...] BELLEZZA», *HP*, 153) der Geliebten kann Poliphilo seine verzehrende Erregung lindern («SACQVIETOE [...] NEL SVO DOLCE ASPECTO MIRANDO», *HP*, 181).

Wie schon im ersten Teil stehen auch im zweiten Teil vorwiegend antike Bauten und Kunstwerke im Vordergrund. Allerdings wird die Schönheit Polias (*HP*, 224) zu einem Motiv, das die Kunstbetrachtungen von nun an begleitet.

3.4.1.3 3. Teil (XXV–XXXVIII)

In den letzten vierzehn Kapiteln des Buches wird Polia von ihrer Herkunft sowie von ihren ersten Begegnungen mit Poliphilo berichten, bevor auch Poliphilo rückblickend erzählen wird, wo er Polia zum ersten Mal gesehen und sich in sie verliebt hat. In diesem Teil spielen Kunst- und Architekturobjekte kaum eine Rolle.

Aus der Analyse der Kapiteleinführungen können wir feststellen, dass das erste Buch der *HP* der Betrachtung von Kunst, Architektur und Gärten gewidmet ist, während das Betrachten im zweiten Buch durch das retrospektive Erzählen abgelöst wird. Die angekündigten Objekte des ersten Buches werden mit wiederholten, ja geradezu exzessiv benutzten Ausdrücken des Staunens bedacht, während diese im zweiten Buch kaum mehr eine Rolle spielen. Das erste und das zweite Buch unterscheiden sich auch im Fiktionsgrad voneinander. Das erste Buch spielt in einer imaginären Welt, das zweite Buch verfährt «wirklichkeitsähnlich»,⁸² quasi als Übergang zur Welt ausserhalb des Traums. Das erste Buch besteht vorwiegend aus der Ekphrasis einer fantasievollen Traumwelt, im zweiten Buch hingegen stehen die handelnden und erzählenden Figuren – Polia und Poliphilo – im Vordergrund.

3.4.2 Die Traumreise

3.4.2.1 1. Teil

Wie schon die Kapitelresümées ankündigen, ist der erste Teil des Buches voll mit Beschreibungen von Werken mit erstaunlichen Qualitäten. Diese Beschreibungen bestimmen auch massgeblich die Struktur der Kapitel: Poliphilo befindet sich zuerst in einem «FINSTEREN WALD» (*HP*, 11), dann in einem lieblichen Tal. Er bewegt sich durch diese seltsamen Gegenden und erblickt immer wieder erstaunliche Dinge,⁸³

⁸² RAINER STILLERS, *Die Verwandlung der Bilder in Worte. Erzählte Poetik in Boccaccios Amorosa visione*, in: HEIDI MAREK, ANNE NEUSCHÄFER und SUSANNE TICHY (Hgg.), *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2002, S. 27.

⁸³ Für den Leser ist die Fortbewegung Poliphilos nicht immer linear nachvollziehbar. Teilweise scheint es eher, Poliphilo – und mit ihm der Leser – stehe still und die Objekte zögen vor seinen Augen vorüber. Die Bilder erhalten damit einen sequenziellen Charakter, wie er sonst Texten eigen ist.

beispielsweise die Statuen eines Pferdes, eines Kolosses⁸⁴ und eines Elefanten.⁸⁵ Vor diesen bleibt er stehen, bewundert, studiert und beschreibt sie – anfänglich gepaart mit Furcht und Unsicherheit,⁸⁶ zunehmend mit mehr und mehr Vergnügen.⁸⁷

Beim Pferd staunt Poliphilo darüber, dass die «machina» sich in ein Pferd gewandelt hat: Die Natürlichkeit der Kunst steht im Vordergrund, Maschine und Natur verschmelzen miteinander als Resultat des menschlichen Ingeniums. Die Kunst löst die Natur in ihrem schöpferischen Vermögen ab:

Stupefacto dunque non poco, rumindando, & cum summo dilecto curioso riguardando tale ingente machina conflata in animale da humano ingenio, dignissimo imaginato.⁸⁸ (HP, 35)

So ist es auch die Kunst, genauer ein Koloss, der die Anatomie des Menschen in erstaunlicher Manier vorführt:

Echo chio uedo uno Vastissimo & mirando colosso [...] Ilquale iaceua decumbendo supino di metallo mirabile artificio conflato, di media ætate, subleuato alquanto sopra uno puluino tenendo il capo. Cum sembiante di ægro, cum la bocca di suspirare & gemere indicante. hianze, di preceritate passi 60. Et per li crini sopra il pecto se poteua ascendere, Et per li tomentati & tormentati pili dilla fulta barba, alla lamentabonda bocca. Il quale meatosamente era tutto iane & uacuo. Per quella dunque dal curioso scrutario stimulo, senza altro consultamine impulso, nella gula per graduli ingresso & dindi nel stomaco, Et dequi cum latebrosi ducti ad tutte laltre parte delle interne uiscere, alquanto pauoritato perueni, o mirando concepto, io mirai tutte le parte intimamente, quale in uno humano corpo peruie.⁸⁹ (HP, 35–36)

Der Koloss ist riesig («vastissimo») und erstaunlich («mirando»). Es wird ausführlich beschrieben, wie er aussieht, wie gross er ist und was das Spezielle an ihm ist – nämlich, dass er einen kranken Menschen darstellt, in den man – «oh staunlicher Entwurf» («oh mirando concepto») – hineinsteigen und alle Teile des Körpers durchwandern und betrachten kann. Die Idee und die Konzeption des Kolosses werden besonders hervorgehoben. Der antike Künstler schafft es, mittels herausragender *inventio* und *ars* die Anatomie des Menschen unmittelbar und prägnant vor Augen zu führen (HP, 36).

Auch der Elefant stellt ein zu Architektur gewordenes Lebewesen dar. Er ist aus schwarzem Edelstein geformt und trägt einen Obelisk auf seinem Sattel. Wie in den Koloss steigt Poliphilo in die «Elefanten-Konstruktion» hinein, denn sie verfügt über einen begehbaren Hohlraum (HP, 38). Im Innern des Elefanten kann Poliphilo sich aufrecht bewegen. Im hinteren und im vorderen Teil des Elefanten befinden sich Sarkophage, in die seltsame Inschriften eingraviert sind. Poliphilo ist verblüfft, wobei die Verblüffung von

⁸⁴ Interessanterweise gibt es vom Koloss keine Illustration – im Gegensatz zu anderen beschriebenen Figuren –, die HP verweist die Leser auf ihre eigene Imagination. Siehe LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 55.

⁸⁵ Vgl. dazu FOGLIATI, *Hypnerotomachia Poliphili*, S. 13. Ebenfalls dazu die Illustrationen in der HP auf den Seiten 26, 32, 38, 55.

⁸⁶ HP, 13.

⁸⁷ HP, 22.

⁸⁸ Da ich nun nicht wenig erstaunt, geistig durchkaute und mit höchstem Vergnügen neugierig betrachtete einen, vom menschlichen Geiste zu solch Tiergestalt zusammengeschmolzenen, gewaltigen Geniestreich [...]

⁸⁹ [...] da sehe ich einen sich äußerst weit erstreckenden und staunenswerten Koloß [...] Jener lag darniederliegend rücklings; eine aus Metall gegossene erstaunliche Kunstarbeit; von mittlerem Alter, angehoben ein wenig das auf einem Kissen gehaltene Haupt; mit dem Erscheinungsbild des Kranken, mit von Seufzen und Stöhnen klaffendem Munde; von der Erstreckung 60 Schritt. Sowohl über die Haare auf der Brust als auch über die gewundenen und gedrehten Haare des dichten Bartes konnte man hinaufsteigen zum jammernden Mund. Jener war in der Art eines Ganges ganz leer und hohl. Durch jenen stieg ich nun, vom neugierigen Forscherdrang gedrängt, ohne weitere Überlegungen anzustellen. Als ich über kleine Stufen in den Schlund [36] hineingeschritten war, dann von dort in den Magen. Und von diesem gelangte ich, ein wenig beklommen, über verschlupfwinkelte Gänge zu all den anderen Teilen der inneren Eingeweide. Oh staunlicher Entwurf! Ich schaute alle Teile im Inneren, so wie in einem menschlichen Körper durchgängig.

einem Schaudern begleitet ist: «Ob jener ungewöhnlichen Sache, war ich mit einigem Schrecken nicht mäßig verblüfft.» (HP, 39)⁹⁰ Das Neue und Unheimliche ist einen Bericht wert («digna di relato»):

Di tanta nouitate digna di relato mirabondo, & degli ænigmati prælegendoli sæpicule, dil tutto io restai ignaro, & dilla interpretatione & sosphismo significato molto ambiguo.⁹¹ (HP, 40)

Poliphilo kann die ambivalente Bedeutung nicht entschlüsseln und versucht sie auch nicht weiter zu ergründen. Das Innere des Elefanten offenbart nicht ein Wissen, wie es das Körperinnere des Kolosses tat, sondern enigmatische Bilder und Texte, die sich einer eindeutigen Interpretation widersetzen. Wir sehen uns somit mit zwei unterschiedlichen Arten erstaunlicher Objekte konfrontiert: Zuerst wird den Sinnen unmittelbares Wissen offenbart, dann wird das Rätselhafte, das dem Wissen nicht zugänglich ist, betont.

Erst später, als Poliphilo von Logistica und Telemia zu den drei Toren des freien Willens geführt wird, wird Poliphilo über die rätselhaften Sarkophage im Elefanten Auskunft erhalten. Allerdings wird ihm nicht deren Bedeutung offenbart, sondern die geniale Konstruktion vor Augen gehalten:

Poliphile so pienamente quello che inquire, Vorei pero che tu sapesti, che non senza grande admiratione di humano ingegno & cum ardente studio & incredibile diligentia fue fabricata quella ingente machina, Cum perplexibilitate dello intellecto ad intendere il suo diuino concepto.⁹² (HP, 132)

Die herausragenden Werke dienen als Verweis auf die grossartige, gottähnliche Schöpfungskraft des Menschen. Sie zeugen von leidenschaftlicher Arbeit («ardente studio») und unglaublicher Sorgfalt («incredibile diligentia»). Logistica gibt denn auch keine umfassenden Erklärungen ab, sondern nur Hinweise, auf deren Basis Poliphilo – und ebenso der Leser – weiterdenken soll: «Gehe dies jetzt in Deinem Sinn gründlich durch!» (HP, 134)

Hätte der «Naturgeschichtler» (Plinius) alle diese Werke schon gekannt, hätte er sie als die höchsten aller Kunstwerke beschrieben – höher als das «wunderbarliche Kunstwerk des vornehmen Memnon», als die Werke des Architekten Satyrus, als das «erstaunliche Wunder der in den Berg Bagistanus gehauenen Statue der großherzigen Semiramis» (HP, 58–59).⁹³ Die HP führt in diesen Passagen eine Steigerung des Staunens über den Vergleich durch: Die in der HP beschriebenen Werke werden superlativ mit Werken verglichen, die bisher in der Literatur, der Geschichte und der Mythologie als erstaunlichste galten. Überboten wird dies zusätzlich dadurch, dass Poliphilo den Werken in einem ruinösen Zustand begegnet – es sind antike Werke, viele sind nicht mehr vollständig erhalten, in der Witterung zerfallen oder von Pflanzen überwuchert. Wenn selbst diese Werke Poliphilo in einen Zustand «erstaunlicher Bewunderung» und «Ergötzen» (HP, 59) versetzen, wie staunenerregend wären dann die vollkommenen Werke?

Si gli fragmenti dilla sancta antiquitate & rupture & ruinamento & quodammodo le Scobe ne ducono in stupenda admiratione, & ad tanto oblectamento di mirarle, quanto farebbe la sua integritate?⁹⁴ (HP, 59)

⁹⁰ Per laquale inusitata cosa istetti non mediocrementè stupido cum alquanto horrore. // Lat. *horror*: 1. das Zusammenfahren, der Schauer [...], 2. a der Schauer, Grausen, Entsetzen, b der heilige Schauer, c der Wonneschauer. Siehe *Der neue Georges*.

⁹¹ Da ich über solch Ungeschautes und Rätselhaftes, wert des Berichts, staunte, blieb ich, obschon ich sie ziemlich oft vorlas, im ganzen unkundig wie auch sehr im Zweifel bezüglich der Auslegung und der von Sophismen bedeckten Bedeutung.

⁹² Poliphilo, ich weiß völlig, wessen Du nachforschst. Ich möchte freilich, daß Du wissest, daß jene gewaltige Konstruktion nicht ohne großes Augenmerk des menschlichen Geistes und mit loderndem Eifer und unglaublicher Umsicht gefertigt ward, um beim Verstehen ihres göttlichen Entwurfes für die Verwirrung des Verstandes zu sorgen.

⁹³ Eine Liste der Werke, die gemäss dem Erzähler von den erstaunlichen Werken in der HP übertroffen werden, findet sich auf folgenden Seiten: HP, 58–59.

⁹⁴ Wenn die Trümmer des verehrungswürdigen Altertums und Bruchstücke und Einstürze, gewissermaßen die Sägespäne davon, in uns zu solch erstaunlicher Bewunderung und so Ergötzen, sie zu schauen, verleiten, wie viel bewirkte ihre Unversehrtheit?

Nach dem Eintritt in das Portal betrachtet Poliphilo erst staunend mit offenem Mund («cum gli labri aperti», *HP*, 61) die Gemälde und Skulpturen im Innern, wird dann aber von einem Drachen erschreckt und in die Enge getrieben. Nur durch Glück findet er einen Ausgang in die liebliche Landschaft auf der anderen Seite der Pyramide. Als Poliphilo den ersten Schrecken überwunden hat, denkt er wehmütig an all die Werke, die seine Sinne mit Freude erfüllt haben, zurück.

Et in momento dal profondo dil tristo core trahendo gli gemitosi sospiri, nella tenace reminiscentia replicaua quanto piacere & dilecto in puncto haueano gli sensi mei perduto, Imperoche quella operatura era piena di merauiglia, & di stupore. (*HP*, 67)⁹⁵

Nach diesem kurzen Innehalten erblickt Poliphilo ein «achteckiges Gebäude» mit einem wunderbaren Brunnen («mirabile & egregia fontana», *HP*, 70), wobei ihn eine Nymphenstatue besonders fasziniert. Diese ist von derart perfekter Schönheit und lebendiger Erscheinung, dass sie eine sexuelle Wirkung auf ihre Betrachter ausübt (*HP*, 71). Im Vordergrund steht das Staunen darüber, dass der Künstler mit seinem Kunstwerk eine solche Wirkung zu erzeugen vermochte. Mit dem Verstand kann Poliphilo sich solch eine Leistung kaum erklären und behilft sich der Vorstellung einer Petrifikation.

Et quanto uenustamente bellissima lui la expresse, tanto che gli homini insacrilega concupiscentia di quella exarsi, il simulachro masturbando stuporono.⁹⁶ Ma quanto ualeua aestimare dritamente arbitrai tale imagine mai fusse cusi perfecta di celte, ouero di scalpello simulata, che quasi ragioneuolmente suspicauì, in questo loco de uiua essere lapidita & cusi petrificata.⁹⁷ (*HP*, 71)

Die Nymphen, denen er kurz darauf begegnet, führen ihn zu einem achteckigen Gebäude: den Thermen. Er entdeckt Reliefs, Gemälde, Mosaik und beschreibt diese detailliert auf mehreren Seiten (*HP*, 80–85). Allerdings lenken die Nymphen ihn von seinen Betrachtungen ab und laden ihn ein, gemeinsam mit ihnen ein Bad zu nehmen. Sie reichen ihm eine Salbe, die ihn nicht – wie von diesen behauptet – belebt, sondern ihn in einem «wollüstige[n] Lodern» (*HP*, 87) animalisch und schmerzhaft erregt. Das unkontrollierbare Ausgeliefertsein an körperliche Begehren wird als qualvoll beschrieben.

Angekommen im Palast der Eleuterilyda – der Königin des freien Willens –, wird die Handlung durch entzückte Ausrufe sistiert:

Quale marmori, quale sculpture, Oue mirai le uirtute Herculane in petra luculea Simidiuulse mirabilmente exscalpte.⁹⁸ (*HP*, 93)

Die Skulpturen sind «auf staunenswerte Weise ausgehauen», auf «wunderbare Weise gemeißelt», die Decke ist «wunderbar» und «wunderschön kassettiert», die Elemente sind «königlich», «erlesen[]» und «elegant», der ganze Palast ist ein «staunliches Gebäude» (*HP*, 93). Auf dem Weg zur Königin begegnet Poliphilo zahlreichen weiteren Kunstwerken: Gemälden, Skulpturen und Teppichen – um nur einige zu nennen –, die ausführlich beschrieben werden. Auch die Königin und die Mädchen – insbesondere deren Thron, Gewänder, Schmuck – werden zu Objekten einer ausführlichen Ekphrasis (*HP*, 99, ebenso 102–116).

⁹⁵ Und da ich augenblicklich die stöhnenden Seufzer aus der Tiefe des traurigen Herzens zog, wiederholte sich in der hartnäckigen Wiedererinnerung genau, wie viel an Gefallen und Entzücken meine Sinne verloren hatten, aus dem Grunde, daß jenes Bauwerk voll von Verwunderung war und von Staunen.

⁹⁶ Der Autor schafft an dieser Stelle ein Wortspiel zwischen *stupor* und *stupro*, wobei *stupro* in diesem Fall nicht (nur) negativ konnotiert ist, sondern im Gegenteil die unglaubliche Wirkung der Statue betont.

⁹⁷ Und in dermaßen reizender Weise wunderschön hatte er sie ausgeführt, daß die Männer, in weihebrüchigem Gelüste nach jener entbrannt, das Götterbild masturbierend schändeten. Soweit ich es aber einzuschätzen vermochte, kam ich geradewegs zu dem Urteil, daß ein solches Abbild niemals also vollkommen mit dem Meißel ausgeführt sein könnte oder mit dem Eisen nachgebildet, so, daß ich gleichsam billig vermutete, daß es lebendig an diesem Orte zu Fels geworden und also versteinert wäre.

⁹⁸ Welch Marmor! Welch Bildhauerkunst, wo ich schaute die Herkulischen Arbeiten in Lucullischen Stein, halb losgelöst auf staunenswerte Weise ausgehauen!

Schliesslich fordert die erstaunte Königin Poliphilo auf, ihr zu berichten, wie er den Drachen hat überwinden und in ihr Reich gelangen können (HP, 101). Poliphilo steht verblüfft und demütig vor der Königin und ihren Damen. Er ist kein stolzer Held, sondern ein bescheidener, zufällig in den Palast geratener (Kunst-)Liebhaber. Kurz, aber ausführlich (HP, 101) beschreibt er seine Flucht vor dem Drachen, bald aber richtet sich sein ganzes Begehren («summa uoluptate») wieder auf die Pracht des Palastes (HP, 101).

Die Szene im Palast führt deutlich vor Augen, dass Poliphilos Rolle jene des Betrachters ist. Er nimmt am Geschehen teil wie an einer «Darbietung» (HP, 110): Er betrachtet, staunt, denkt, beschreibt – und greift nur widerwillig als agierendes Subjekt in die Handlung ein.

Auf ein festliches Mahl folgt ein Schachspiel, das mit lebenden und tanzenden Figuren gespielt wird, und nach all diesen «allerherausragendsten und wunderbaren Dinge[n]» («præexcellentissime & miraeugliose cose», HP, 123) bleiben vier Werke zu bewundern: ein Garten aus Glas – «von größter Einfallsgabe» («mirabile fincto», HP, 124) –, ein labyrinthischer Garten – eine «staunliche[] Anlage» («mirando sito», HP, 125) –, ein Garten aus Seide und Juwelen – «von staunlicher Kunstarbeit» («mirando opificio», HP, 127) – sowie ein Tempel mit Arkaden, der unter anderem die Dreifaltigkeit symbolisiert und Poliphilo mit mehr Freude erfüllt als alle vorausgegangenen Wunderwerke («che qualunque altra mirabile opera», HP, 131).

Schliesslich öffnet Poliphilo das Tor in das Reich der Liebe;⁹⁹ es beginnt der zweite Teil.

3.4.2.2 2. Teil

Kaum geht er durch die Tür, wird Poliphilo von lasziven Mädchen umgarnt und schliesslich allein zurückgelassen. Wie schon nach der Episode mit dem Drachen, als Poliphilo sich allein auf der anderen Seite der Pyramide wiederfand, denkt er auch an dieser Stelle an die «cose stupende transacte» zurück.

EXCESSIVAMENTE IL MIO TENERO core damorose punctiture percosso, non intendo si io deliraua che cusi rimansi stupefacto, in che modo da gliocchii mei, & cusi repente il gratissimo consortio euanescente disparue. [...] Sotto di questa intrando grauemente anxio circa la inopinata priuatione, & ricogitabondo delle uarie & magne & cose stupende transacte.¹⁰⁰ (HP, 141)

Poliphilo weiss nicht, ob er deliriert oder ob er richtig gesehen hat, so sehr ist er vom plötzlichen Verschwinden seiner Begleiterinnen erstaunt («cusi rimansi stupefacto»). Das Staunen schafft so immer auch Brüche und Übergänge, die das Ende des einen und den Beginn des nächsten Teils markieren – dargestellt anhand des Passierens in ein neues (Traum-)Reich mittels einer Tür oder eines Durchgangs.

Der Moment der Erinnerung währt nur kurz, bald schon erblickt Poliphilo eine Gruppe tanzender Mädchen. Aus dieser Gruppe löst sich eine Nymphe¹⁰¹ von derart herausragender Schönheit und Eleganz, dass selbst die schönste aller Göttinnen vor ihr erblasst wäre. Wie schon in Polizianos *Stanze* markiert eine Nymphe als traumhaftes Wesen mit gleichzeitig antik-mythischen und historischen Zügen die entscheidende Wendung.

Poliphilo beschreibt die Nymphe als «Abbild» («repræsentatione», HP, 147) und drückt Verblüffung («remansi stupido & arrepto», «verharnte ich [...] verblüfft und ergriffen») vor ihrem Bild («dolce effigie»,

⁹⁹ Poliphilo kann zwischen drei Türen wählen: *theodoxia* (gloria di dio), *cosmodoxia* (gloria del mondo) und *erototrophos* (madre d'amore, HP, 135).

¹⁰⁰ [...] mein zartes Herz im Übermaße so von Liebesstichen durchbohrt – ganz so, als ob ich Wahnvorstellungen hätte, verblüfft zurückblieb, nicht, auf welche Weise die allerwillkommenste Gesellschaft aus meinen Augen und, indem sie sich also schalgartig auflöste, verschwand. [...] Als ich, ob der unvermuteten Beraubung schwer beklommen, unter jene eintrat und wieder der mannigen und großen wie auch erstaunlichen durchgemachten Dinge gedachte [...]

¹⁰¹ Es handelt sich um Polia, die sich Poliphilo aber erst später zu erkennen gibt. Poliphilo erkennt zwar die Ähnlichkeit zu Polia, ist sich aber nicht sicher, ob es sich tatsächlich um sie handelt, da ihre Erscheinung als Nymphe ungewohnt und fremd auf ihn wirkt.

«süße[s] Ebenbild», *HP*, 148), sinnliche und emotionale Verwunderung («*sentiui gli spiriti mei stupefacti*», «[d]anun gewährte ich, wie meine Geister wie gebannt waren», *HP*, 148; «*miro affecto*», «staunliche[] Leidenschaft», *HP*, 153) und Bewunderung aus («*tutto diuerecunda admiratione reimpleto*», «von Ehrfurcht und Bewunderung angefüllt», *HP*, 149). Er würde fortfahren, sie zu betrachten, würde diese seinen Blick nicht von sich weg und hin auf die «staunlichen und heiligen Stätten» («*mirauegliosi & sancti loci*») und die «staunlichen Triumphzüge» («*mirandi triumphi*», *HP*, 154) lenken. Poliphilos Blick kehrt dennoch immer wieder zur Nymphe zurück.

[...] *miarchitatrice propinquo essendo obstupefacto miraua che contra omni naturale ordine, quella me piu morbidamente inficiaua.*¹⁰² (*HP*, 242)

Später wird Poliphilo sich gar wünschen, die wunderschönen Nymphen seien Statuen anstatt lebendiger Körper (*HP*, 337), denn als solche wären sie nicht imstande, sein schmerzhaftes Liebesbegehren heraufzubeschwören. Als Ausweg bleibt Poliphilo die Beschreibung der Nymphen, als wären sie Statuen (*HP*, 342) – durch die literarische Transformation in Kunstwerke bezwingt Poliphilo die quälende Erregung. Damit erinnert Poliphilo an Pygmalion, der sich sein gewünschtes Frauenbild als Statue erschuf, in das er sich verliebte und das Venus schliesslich lebendig werden liess. Pygmalion und Poliphilo schaffen sich in der literarisch-bildlichen Traumwelt eine Liebesutopie, wobei Pygmalion das Künstliche lebendig, Poliphilo hingegen das Lebendige künstlich werden lässt.

Es folgt die Beschreibung eines Tempels, die ihren Höhepunkt in einer rauschenden *accumulatio* findet:

de diuo excogitato, & de superba operatura, & mirandi liniamenti, de stupenda ostentatione, condito mirabilissimo.¹⁰³ (*HP*, 214)

Die Grossartigkeit des Tempels offenbart die göttliche Idee, die exzellente Ausführung, die bewundernswerte Linienführung, die verblüffende Zurschaustellung, die wunderbarste aller Bauweisen.

Erst an dieser Stelle gibt Polia sich zu erkennen und kündigt einen Opfer- und Liebesritus an, der mit der Priesterin des Tempels vollzogen werde. Zwischen die Ankündigung des Opferritus und dessen Vollzug wird abermals eine ausführliche Ekphrasis (der Kapelle) eingefügt und die Spannung der Liebeshandlung gleichermassen aufgebrochen.¹⁰⁴

Erst dann folgt der Ritus, den Poliphilo in einer Mischung aus angsterfülltem Staunen, Befremden und Faszination verfolgt:

Per laquale cosa io stupefacto & totalmente alienato, & timido tuto effecto, intanto cosiche in capo capillo non ristoe, che subleuato non fusse, cum lanimo molto suspeso, dubitando pensiculatamente in questo solenne & sacro piamento non fusse surrepta la mia ingenua Polia [...] Ma cum suspectosa admiratione peruicacemente obseruaua notando quello aptissima faceua lei & insieme la summa Antistite.¹⁰⁵ (*HP*, 227–228)

¹⁰² [...] denn obwohl ich sah, daß ich mich nahe bei dem [...] Heilmittel und bei meiner Leibärztin befand, nahm ich doch verblüfft war, daß jene mir wider jede natürliche Regel noch mehr Siechtum zufügte.

¹⁰³ [...] von göttlicher Ersinnung und von stolzer Ausführung und staunlichen Profilierungen, von verblüffender Stattlichkeit, allerwunderbarster Anordnung [...]

¹⁰⁴ Die Kapelle ist «auf staunliche Weise errichtet» aus kostbarem Stein. Dieser Stein ist von «wundervoller Beschaffenheit», denn er beleuchtet den Innenraum der Kapelle, ohne dass Licht über Fenster in diesen eindringt (*HP*, 219). Auch die weiteren Details der Kapelle weisen wunderbare Qualitäten auf, so die «*mira urna hyacinthina*» («staunliche[] hyazinthe[] Urnula») oder der «*mirando candelabro aureo*» («staunliche[] güld'ne[] Kandelaber», *HP*, 225).

¹⁰⁵ Ob jener Sache war ich dermaßen verblüfft und gänzlich befremdet und ganz eingeschüchtert, daß auf dem Haupt kein Haar verblieb, welches nicht zu Berge gestanden wäre; mit recht argwöhnischem Sinn, grüblerisch bezweifelnd, ob mir bei diesem feierlichen und heiligen Sühneopfer nicht meine wohlgeborene Polia entrückt würde [...] [228] mit argwöhnischer Bewunderung beobachtete ich aufmerkend dasjenige, welches sie allerbefähigst machte; wie auch gemeinsam mit der Vorsteherin.

Onde pieno & circumfacto di miraueglioso terrore, & paurosamente agitato, inuocaua silenzioso, qualunque diuino subsidio & pietate. Et apena alquanto aperti gli spauentati occhii riguardai alla fumante ara. Fora dillaquale, purissimo fumo uidi miracolosamente uscire germinando, & successiuamente multiplicantise in uno uerdigante rosario.¹⁰⁶ (HP, 233)

Das Zusammenkommen von Staunen und Furcht findet sich in jenen Momenten, in denen sich Poliphilo in der fremden Umgebung unsicher oder ängstlich fühlt und in denen er um Polia fürchtet (vgl. HP, 100). Ebenso wird Furcht in Zusammenhang mit Wundern – an dieser Stelle das Spriessen und Wachsen des Rosenkranzes – genannt.¹⁰⁷

Durch den Ritus erfährt Poliphilo eine «neuartige[...] Beschaffenheit der Liebe», die es ihm ermöglichen, die «venerischen Gnaden» zu erkennen (HP, 234). Die Verwandlung bleibt rätselhaft und wird nicht genauer ausgeführt. Zudem zeigt sie weder auf Polia noch auf Poliphilo einen sichtbaren Einfluss, denn dieser fährt nach dem Ritus in gewohnter Manier fort, Polia und die Traumlandschaft zu betrachten. Schliesslich wird er bald wieder von seinen «Liebesmartern» (HP, 242) eingeholt, von denen ihn Polia – wiederum nach bekanntem Muster – ablenkt. Kurz vor der Überfahrt nach Kythera schickt sie Poliphilo zu den Tempelruinen und leitet damit aufs Neue eine Passage ausführlicher Kunstbetrachtungen ein. Das erotische Begehren wird transformiert in eine obsessive Haltung des Staunens gegenüber den Kunstwerken:

mirai uno obelisco¹⁰⁸ (HP, 243)

mirai ancora tali eleganti hieroglyphi¹⁰⁹ (HP, 244)

mirai tale designature di egregio expresso¹¹⁰ (HP, 245)

Cum extrema uoluptate contemplabondo questi nobilissimi concepti in tale figurato expressi mirai [...] ¹¹¹ (Ebd.)

Per laquale cancellatura mirando [...] ¹¹² (HP, 247)

Tute queste cose cum grande & smisurato piacere, & singular deuotione diligentemente mirate di sopra ritornai. Oue mirabondo dilla integritate di questa insigne operatura di ciborio.¹¹³ (HP, 248)

Finalmente cum tale dispositione mirai questo odioso, spauenteuole & euitando Barathro [...] ¹¹⁴ (HP, 250)

Oue picto mirai uno homo affligente una damigella.¹¹⁵ (HP, 257)

¹⁰⁶ Darob von wundersamen Schrecken erfüllt und umwirbelt und furchtbarlich aufgebracht, rief ich still jedweden göttlichen Beistand und Erbarmen an. Und kaum hatte ich ein wenig die entsetzten Augen aufgetan, schaute ich hin zum dampfenden Altare. Aus demselben sah ich allerreinsten Dampf spriessend herauskommen, der sich nach und nach zu einem grünen Rosenstrauch vervielfältigte [...]

¹⁰⁷ Furcht zeigt sich auch zu Beginn, als Poliphilo sich in der *selva obscura* befindet, die ihm unheimlich erscheint, und er von wilden Tieren umgeben ist; vor dem Drachen, der ihn in der Pyramide bedroht; als er im Palast der Eleuterilyda von den jungen Damen bestürmt wird, ohne dass er weiss, was mit ihm geschieht; als er die Tempelruine besichtigt und plötzlich erschrocken vor Angst um Polia an den Strand zurückkehrt; oder als er am Ende des ersten Buches vor der Statue der Venus Staunen und Schrecken (HP, 362) empfindet, weil er fürchtet, das gleiche Schicksal wie Aristeus zu erleiden, der die nackte Diana beim Baden erblickte und daraufhin von dieser in einen Hirsch verwandelt wurde.

¹⁰⁸ [...] schaute ich [...] einen [...] Obelisk [...]

¹⁰⁹ [...] schaute ich nun zwei weitere elegante Hieroglyphen [...]

¹¹⁰ [...] schaute ich die folgende Darstellung von ausgezeichnetem Ausdruck [...]

¹¹¹ Da ich mit äußerster Wonne diese allervornehmsten Gedanken, welche in solchem Bildschmuck ausgedrückt waren, in Augenschein nahm, [...]

¹¹² Als ich durch jenes Gitterwerk schaute, [...]

¹¹³ Nachdem ich all diese Dinge mit großem und maßlosem Vergnügen und einzigartiger Andacht sorgfältig geschaut hatte, kehrte ich nach oben zurück. Dort bekräftigte ich, über die Unversehrtheit dieser ausgezeichneten Arbeit von Gitterwerk staunend, [...]

¹¹⁴ Letztlich schaute ich in solcher Ausführung diesen hässlichen, entsetzlichen und zu meidenden Höllenschlund, [...]

¹¹⁵ Dort schaute ich einen Mann abgebildet, der ein Fräulein züchtigt [...]

Cum maxima delectatione & piacere questi spectandi fragmenti mirando, auido piu anchora indagante altro di nouo trouare.¹¹⁶ (HP, 260)

Nella quale mirai impressa una facie di regia maiestate coronata cum barba proluxa, & la caesarie intorta.¹¹⁷ (HP, 265)

Facile non mi se praesta cum quanta hylaritudine io accuratissimamente miraua tanto di memorato uenerande opere opportunamente narrare.¹¹⁸ (HP, 268)

Dique io solamente miraua parte de uno fluuiolo, pareua uestigio di humana forma in quello tramutata, di arte incredibile fincto, & mirabilmente expresso. Quale simigliante unque nel delubro di Minerua in capitolio nella tabula se uide il rapto dilla dicta, da Nicomacho depicto.¹¹⁹ (HP, 272)

Auf der Überfahrt nach Kythera erleben wir einen kurzen Exkurs in die Welt der Musik: Polia singt gemeinsam mit den «schmuckesten Ruderinnen» himmlische Melodien – so sehr zur Bewunderung der Zuhörer («in admiratione prouocando»), wie es nicht einmal Demodoch mit seiner «Leier» zu erreichen vermochte (HP, 289). Ähnlich wird es auf der Insel Kythera sein, wenn die Nymphen mit «wunderbarlichen wie auch mit geblasenen Instrumenten» («marauegliosi, & cum organati instrumenti», HP, 343) zu spielen beginnen oder im Amphitheater ein Stimmenkonzert von tanzenden Nymphen zu hören ist, das den Gesetzen des «Gleichmaß[es] des Taktes der Mildheit und der Harmonie» (HP, 356) entspricht. Das auditive Element ist im Gegensatz zum stark betonten visuellen Moment nur selten präsent; es folgt dem platonischen Ideal der himmlischen Harmonie und wird mehr mit Wohlgefallen als mit Staunen in Verbindung gebracht.

Auf der Insel Kythera wird die Gartenanlage zum Objekt des Staunens. Alle Elemente – seien dies Baumreihen, aus Büschen geformte Szenen der Mythologie, kunstvoll gefertigte Brunnen, Mosaike, Peristyle und Epistyle oder Treppenaufgänge – zeugen von quasi übernatürlicher Imaginations- und Gestaltungskraft:

Cum tutti gli difertati miraculi attonito & exanimo io totalmente restai.¹²⁰ (HP, 357)

Höhepunkt der Insel ist das zentral gelegene antike (Amphi-)Theater. Es übertrifft alle berühmten antiken Theater und wird als Anlage, die einst Austragungsort von Spektakeln war, selbst zum staunenswerten Spektakel.¹²¹

Io nel primo aspetto, uno miraculo molto et grandemente stupendo uidi.¹²² (HP, 352)

Die einzelnen Reihen im Theater sind von Pflanzen verschiedenster Arten bewachsen und werden botanisch detailgetreu beschrieben. Poliphilo ist von der «Hoheit des Ortes» so sehr eingenommen, dass sogar seine Liebe zu Polia verblasst und seine «inwärtigen wie auch auswärtigen Sinne» ausser sich sind (HP, 357). In der Mitte des Theaters befindet sich das «WUNDERBARLICHE KUNSTWERK DES VENERISCHEN QUELLS» (HP, 358) der Venus. Auch für diese werden Bewunderung und Staunen zu fast schon tautologischen Beschreibungselementen – neben Eigenschaften wie Neuheit und Exzellenz.

In questo loco, at etiam di questo ammirando fonte la nouitate & excellentia mirando.¹²³ (HP, 358)

¹¹⁶ Da ich mit größtem Ergötzen und Vergnügen diese ansehnlichen Bruchstücke schaute, forschte ich noch neugieriger nach, [...]

¹¹⁷ In jenem schaute ich eingegraben ein Gesicht von königlicher Hoheit, gekrönt; mit breitem Barte, das kurze Haar eingedreht.

¹¹⁸ Leicht stellte es sich nicht für mich dar, angemessen wiederzugeben, mit wie großer Heiterkeit ich auf das Sorgfältigste dermaßen der Erinnerung würdige Kunstwerke schaute.

¹¹⁹ Daher schaute ich alleiniglich einen Teil des Fließchens, es schien die Spur einer, in jenes umgewandelten menschlichen Gestalt zu sein; von unglaublicher Kunst verfertigt und in staunlicher Weise ausgeführt. Solchem ähnlich schien niemals im stillen Wohnsitz der Minerva auf dem Kapitol der von Nikomachos auf der Bildtafel abgebildete Raub der Besagten.

¹²⁰ [...] ob all der erörterten Wunder, verharrete ich bestürzt und ganz und gar von Sinnen.

¹²¹ FOGLIATI, *L'isola di Citèra*, S. 22.

¹²² [...] sah ich auf den ersten Blick ein sehr und in hohem Maße verblüffendes Wunder; [...]

Die Szene endet mit einer humoristischen Note, die einer allegorischen Deutung zuvorkommt. Die Quelle ist von einem «Vorhängchen» (*HP*, 361) bedeckt, das mit griechischen Buchstaben als «YMHN»¹²⁴ beschriftet ist. Als Poliphilo das Vorhängchen mit dem Pfeil Amors durchschiesst und Venus zum Vorschein kommt, ist er quasi betäubt von ihrem Anblick. Es handelt sich nicht, wie man im ersten Moment erwarten könnte, um eine Statue der Venus, sondern um die lebendige Gottheit – deren Beschreibung als «staunliche Wesenheit» («*mirando composito*», *HP*, 362)¹²⁵ allerdings der Beschreibung einer Statue gleicht. Die Darstellung der Göttin setzt mit «Verzückung» und «Bange[n]» («*marauiglia & terriculo*», *HP*, 362) ein und endet wiederum mit Staunen und Lob.

Imperocche di incredibile miraeuglia stupefacto nell'animo mio summamente la benignitate diuina laudaua.¹²⁶ (*HP*, 364)

Bei Ankunft des Mars verlassen Polia und Poliphilo die Quelle und werden zum Grabmahl des Adonis geleitet. Neben der Gestaltung des Grabes erregt die Statue der Venus am meisten Aufsehen:

Sopra la plana del præfato sepulchro la Diuina Genitrice sedeua puerpera exscalpta, non sencia summo stupore di pretiosa petra Sardonyce tricolore [...] ¹²⁷ (*HP*, 373)

Wurde der «Cythereische[] Körper» zuvor in seiner Natürlichkeit gepriesen, wird er jetzt als Werk von «unglaublicher Erfindung und Kunstfertigkeit» gezeichnet (*HP*, 362; 373).

O bellissima operatura da contemplare miraculosa. Solamente del spirito uitale diminuta.¹²⁸ (*HP*, 374)

Die lebendige Venus und die Venusstatue unterscheiden sich kaum im Aussehen und sind sich in der Beschreibung fast gleich, einzig die Schöpfungs- und Fertigungsarbeit wird in Bezug auf die Statue betont. Die lebendige Figur geht in die künstliche über – zuerst nur in der Art und Weise der Beschreibung, dann effektiv in der materiellen Form. Das Ende des ersten Buches wird im Ende des zweiten Buches gespiegelt, wenn Polia als «himmlisches Götterbild» (*HP*, 377) gezeichnet wird.

Der erste und der zweite Teil bestätigen die in der Einleitung angekündigte Erzählstruktur, die vom Staunen bestimmt wird. Die langen Ekphrasen bilden den Kern der beiden ersten Teile, unterbrochen von einzelnen szenischen Episoden wie dem Bad mit den Nymphen, dem festlichen Empfang im Palast der Eleuterilyda oder dem Liebesritus.

3.4.2.3 3. Teil

Das zweite Buch der *HP* erzählt in wechselnder Perspektive zum einen von den ersten Begegnungen zwischen Polia und Poliphilo, zum anderen bezeugt es die im Traum entstandene gegenseitige Liebe. Die beiden Liebenden betrachten einander, wobei es nicht mehr Poliphilo ist, der vor Verlangen beinahe zugrunde geht, sondern Polia, die von «ungemäßigter Begierde angetrieben» ist und den Geliebten bestaunt («*miraua*», *HP*, 428).

¹²³ [...] da wir an diesem Orte zudem diese Neuartigkeit und Unübertrefflichkeit der staunlichen Quellen erschauten.

¹²⁴ «HYMEN – die Vermählung, deren Gott und Ritus»; sicher auch mit einer sexuellen Komponente. Siehe dazu REISER, *Kommentar*, S. 520.

¹²⁵ Reiser übersetzt «composito» mit «Wesenheit», wobei die schöpferische Bedeutung von „comporre“ (zusammenstellen, komponieren, verfassen) verlorengeht. Gerade an dieser Stelle (und im ganzen Werk) ist diese aber zentral.

¹²⁶ Dennoch pries ich von unglaublicher Verwunderung verblüfft in meinem Sinn in höchstem Maße die göttliche Güte, [...]

¹²⁷ Auf der Fläche des vorerwähnten Grabmahls saß – nicht ohne mein stärkstes Erstaunen – die Göttliche Erzeugerin als Entbindende in kostbarem, dreifarbigem Sardonyxstein ausgehauen, [...]

¹²⁸ Oh wunderschöne Figurengruppe, zu betrachten wunderbarlich! Alleiniglich um den Lebenshauch vermindert!

Et ad gli mei insaciabili & desiderosi risguardi obiecto delectabile, Dalla uacatione del quale impatiente, & di auditate stimolata, & da immodesto appetito impulsa, & dassi amorosi oblectamenti capta & possessa, che quasi externata & in extasi immobile il miraua [...] ¹²⁹ (HP, 428)

Poliphilo hingegen ist frei von quälenden Begierden und bezeichnet den Anblick Polias als «Schauspiel der erhabenen und verehrenden Zierde Deines wunderschönen Haupts», als «ausgezeichnete[s] und staunliche[s] Bildnis» (HP, 391).

Das zweite Buch handelt von Begegnungen und Ereignissen, es werden keine Kunstwerke mehr beschrieben. Entsprechend finden sich nur noch wenige Staunensäußerungen, das Staunen hat ausserhalb der fantasievollen Sprachbilder und -werke keinen Platz. In gewisser Weise bedeutet es eine einschneidende Abwertung der Liebesgeschichte, wenn die Erzählung im ersten Buch vor lauter Staunen nur so stotzt, die Liebesgeschichte im zweiten Buch aber aus dem Bereich des Staunens ausgeschlossen wird.

Der Roman endet, als Polia verschwindet und Poliphilo erwacht. Was bleibt, sind die schmerzliche Erinnerung an die Umarmung des «seligen Abbildes» sowie ein gemischtes Gefühl aus «staunlicher Süße und eindringlicher Bitterkeit» (HP, 465).

3.5 Literatur als *arché techné*

Kunst, Bildhauerei und Architektur, wie sie im Roman imaginiert und beschrieben werden, sind das primäre Objekt des Staunens und Begehrens. Insbesondere der Architekt – sein Ingenium, sein Schaffen und seine Werke – wird wiederholt gepriesen:

Teniuia in se tanta cumulatione di miraeuglia, che io di stupore insensato staua alla sua consideratione. Et ultra molto piu la immensitate dillopera, & lo eccesso dilla subitigiecia dil opulente & acutissimo ingegno, & dilla magna cura, & exquisita diligencia dil Architecto. ¹³⁰ (HP, 25)

Die Pyramide und der Obelisk – von denen an dieser Stelle die Rede ist – bergen eine derartige Akkumulation des Wunderbaren, dass Poliphilo «vor Verwunderung von Sinnen dastand» (HP, 25). Über die Immensität des Werkes werden Poliphilo die herausragenden Qualitäten des Architekten bewusst: sein scharfer Geist und die höchstmögliche Sorgfalt, die als übernatürliche, ja göttliche Fähigkeiten erscheinen.

perche questa oltra lo ingegno humano & qualunque anaglyptice era faberrimamente facta. ¹³¹ (HP, 54)

La ingente cupula monstraui maximo inditio, piu presto de diuina operatione che de humana obstentatione. Ma se humana, Non senza stupore & accusatione dellambitione de tanto tentato di arte fusoria ad allo ingegno humano, Perche considerando tanta uastitate, in una sola & solida conflatura, & iacto de metallo, como io arbitraui, Io rimansi summopere mirabondo & allucinato, dannandola quasi alla impossibilitate. ¹³² (HP, 201)

¹²⁹ [...] und meinem unersättlichen und verlangentlichen Schauen als entzückender Gegenstand. Von dessen Entbehren war ich ungeduldig und von Sehnsucht angestachelt, von ungemäßigter Begierde angetrieben, von solch verliebten Ergötzlichkeiten gefangen und besessen, daß ich ihn, gleichsam aus mir getreten in Entrückung unbeweglich anschaute [...]

¹³⁰ [...] barg in sich eine solche Zusammenhäufung von Wunderbarem, daß ich vor Verwunderung von Sinnen dastand, da ich sie mir vor Augen führte; und überdies viel mehr die Unermeßlichkeit des Kunstwerkes und der Überschwang der Feinheit des mächtigen und äußerst scharfen Verstandes und der großen Umsicht und ausgesuchten Sorgfalt des Architekten.

¹³¹ Denn diese war jenseits der menschlichen Erfindungsgabe und jedweder erhabenen Bildnerei allerkunstreicht ausgeführt.

¹³² Die gewaltige Kuppel legte gewaltig die Annahme nahe, eher von göttlichem Zustandebringen zu sein denn menschlicher Zurschaustellung; wenn aber menschlich, nicht ohne Verblüffung; und dem menschlichen Geiste ein Merkzeichen des Ehreifers eines großen Wagens in der Schmelzkunst. Denn, wenn man in Betracht zieht, daß solche Weite in einem einzigen und massiven Ganz- und Metallguss, wie ich vermutete, bewältigt war, blieb ich im höchsten Grade erstaunt und geblendet, da ich sie gleichsam als Unmöglichkeit ausschloß.

de diuo excogitato, & de superba operatura, & mirandi liniamenti, de stupenda ostentatione, condito mirabilissimo¹³³ (*HP*, 214)

Die Passagen über den Architekten, seine Planungs- und Kompositionsarbeiten, seine geometrische Gestaltung und materielle Fertigung gründen auf der Lektüre von Klassikern der Architekturtheorie, insbesondere der Werke Vitruvs und Albertis.¹³⁴ So schreibt Alberti beispielsweise im Vorwort seiner *Zehn Bücher über die Baukunst*:

Architectum ego hunc fore constituam / qui certa amirabilique ratione et uia tum mente animoque diffinire: tum et opere absolute didicerit quecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur: Quæ ut possit comprehensione et cognitione opus est rerum optimarum et dignissimarum.¹³⁵

Der Architekt nach Albertis Definition hat gelernt, ein Gebäude zu planen und umzusetzen, das statisch solide ist und eine bestimmte Funktion für Mensch und Gesellschaft erfüllt. Das ästhetische Grundprinzip von Albertis Architekturtheorie ist dasjenige der Schönheit, die insbesondere auf den Prinzipien des *consensus* (Übereinstimmung), der *conspiratio* (Einklang), der *collocatio* (Anordnung) und der *concinnitas* (Harmonie) beruht.¹³⁶ Das perfekte Gebäude unterstützt den Menschen in seiner moralisch-ethischen Entfaltung, es entspricht seinen Bedürfnissen.

Die architektonischen Werke der *HP* aber, die ebenfalls dem Prinzip der *concinnitas* unterliegen, gehen nicht aus der *ratio*, sondern aus der *imaginatio* hervor. Sie erfüllen keine funktionalen oder gesellschaftlichen Bedürfnisse, sondern sind dazu da, betrachtet und bestaunt zu werden.

Diese unterschiedliche Ausrichtung auf *ratio* und *imaginatio* zeigt sich auch im Umgang mit den antiken Quellen. Alberti beklagt den Mangel an antiken Quellen, die schlechte Überlieferung der Texte Vitruvs sowie den Zerfall der antiken Baustätten – eine Haltung, die sich auch in der *HP* findet.¹³⁷ Als Mittel zur Überwindung dieser Mängel schlägt Alberti Quellensuche und profundes Studium vor. Colonna hingegen wählt die Imagination, und zwar nicht um die Lücken zu füllen, sondern um den überlieferten literarischen Fundus fantasie reich weiterzuspinnen. Albertis Blick gilt realen Werken, während die *HP* sich auf den architektonischen Reichtum möglicher fiktiver Werke fokussiert. Und natürlich darf nicht vergessen werden, dass das Staunen bei Alberti zwar gelegentlich auftritt, nie aber eine derart zentrale Rolle spielt wie bei Colonna.

Die Konzeption der Architektur in der *HP* beinhaltet den poetologischen Kern des Romans. Der Begriff „Architektur“ setzt sich zusammen aus den griechischen Begriffen *arché* (Anfang, Ursprung) und *techné*

¹³³ [...] von göttlicher Ersinnung und von stolzer Ausführung und staunlichen Profilierungen, von verblüffender Stattlichkeit, allerwunderbarster Anordnung, [...]

¹³⁴ FOGLIATI, *Hypnerotomachia Poliphili*, S. 17. Liane Lefavre hat zeigen können, dass in der *HP* sowohl die Termini Vitruvs als auch die „neueren“ Termini Albertis vorkommen und miteinander vermengt werden. Insbesondere sind einige der Latinismen dem Wortschatz Albertis entlehnt. Lefavre interpretiert deshalb die *HP* als Werk Albertis. Ihre These fusst sehr stark auf dem Vokabular, während die gravierenden konzeptionellen Unterschiede aus dem Blickfeld geraten. Siehe LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti*, S. 37–38, insbesondere Fn. 385. Siehe dazu ebenfalls STEFANO BORSI, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Roma 1995.

¹³⁵ *Leonis Baptiste Alberti de re aedificatoria incipit lege feliciter*, Florenz 1485, S. ai: «Ein Architekt wird der sein, behaupte ich, der gelernt hat, mittels eines bestimmten und bewundernswerten Planes und Weges sowohl in Gedanken und Gefühl zu bestimmen, als auch in der Tat auszuführen, was unter Bewegung von Lasten und der Vereinigung und Zusammenfügung von Körpern den hervorragenden menschlichen Bedürfnissen am ehesten entspricht und dessen (möglichste) Erwerbung und Kenntnis unter allen wertvollen und besten Sachen nötig ist.» Die Übersetzung stammt aus LEON BATTISTA ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 9–10. Die lateinische Version von 1485 ist auf e-rara online verfügbar: <https://www.e-rara.ch/zut/wihibe/content/titleinfo/2825833> (Stand April 2021).

¹³⁶ GÜNTHER FISCHER, *Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie*, Darmstadt 2012, S. 180–181.

¹³⁷ ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, S. 291.

(Kunstfertigkeit); insofern ist die Architektur als „Handwerk des Ursprungs“, als „erste Kunst“ zu verstehen. Der Architekt und der Schriftsteller sind Schöpfer von Neuem, noch nie Dagewesenem, mittels erstaunlicher Imagination und Schaffenskraft.

3.6 *Stupore und admiratione*

In der *HP* werden die unterschiedlichen Staunensbegriffe sehr prominent und nicht selten gemeinsam verwendet.

Et in loco dele trece capreolate cum uiuace & ingente spire miraua stupente gli uiperi & intortigliati serpi.¹³⁸ (*HP*, 27)

Si gli fragmenti dilla sancta antiquitate & rupture & ruinamento & quodammodo le Scobe ne ducono in stupenda admiratione, & ad tanto oblectamento di mirarle, quanto farebbe la sua integritate?¹³⁹ (*HP*, 59)

Et in momento dal profondo dil tristo core trahendo gli gemitosi sospiri, nella tenace reminiscentia replica quanto piacere & dilecto in puncto haueano gli sensi mei perduto, Imperoche quella operatura era piena di meraueglia, & di stupore.¹⁴⁰ (*HP*, 67)

Io allora sentiui gli spiriti mei stupefacti, mirabondo [...] ¹⁴¹ (*HP*, 148)

Die gemeinsame Verwendung verschiedener Staunensbegriffe kann als Klimax gelesen werden. Sie unterstreicht die ausserordentliche, kaum beschreibbare Qualität des Betrachteten und bringt alle Dimensionen des Staunens ein: das verblüffte Staunen, das bewundernde Staunen, die visuelle Komponente des Staunens und die Verwunderung.

Stupor und (*ad-*)*miratio* sowie die entsprechenden verbalen und adjektivischen Formen können zur Charakterisierung sowohl des Betrachteten als auch des Betrachtenden verwendet werden und bezeichnen immer eine Interaktion des Sehenden mit dem Gesehenen. *Stupor* bringt die Konnotation der Verblüffung mit ein, sowohl der Sinne wie auch des Intellekts,¹⁴² zudem ist er teilweise gepaart mit Furcht und Schrecken. Demgegenüber betont (*ad-*)*miratio* die Qualität und die Wirkung des Sehens und Betrachtens.

Neben *stupor* sind es vor allem die adjektivischen Formen (*ob-*)*stupefacto*, *stupido*, *stupefacente*, *stupendo* und *stupente*, die zur Anwendung kommen. Das verblüffte Staunen wird nie als Verb, als Tätigkeit, sondern immer nur als Zustand bzw. Eigenschaft eines Zustands bezeichnet. Während die ersten beiden adjektivischen Formen den Betrachter charakterisieren, können die letzten drei Varianten sowohl für die Charakterisierung des Betrachters («miraua stupente», «schaute ich [verdutzt]», *HP*, 27) als auch für die Charakterisierung des Betrachteten («uno stupendo Cubo», «ein erstaunlicher Kubus», *HP*, 24) eingesetzt werden.

Im Wortfeld der (*ad-*)*miratio* wird *admiratio* als Substantiv verwendet, wobei auch hier die adjektivischen und verbalen Formen deutlich häufiger auftreten als das Substantiv. *Admiratio* finden wir in Verbindungen wie «WÜRDIG DER BEWUNDERUNG» («digne di admiratione», *HP*, 20, 50, 174) oder «voller Verwunderung» («cum admiratione», *HP*, 18) in adverbialer oder adjektivischer Bedeutung, wenn beispielsweise das Sehen

¹³⁸ Und am Ort der wildverrankten Flechten schaute ich mit lebensechten und gewaltigen Spiralen die erstaunlichen Vipern und eingedrehten Schlangen, [...]

¹³⁹ Wenn die Trümmer des verehrungswürdigen Altertums und Bruchstücke und Einstürze, gewissermaßen die Sägespäne davon, in uns zu solch erstaunlicher Bewunderung und so Ergötzen, sie zu schauen, verleiten, wie viel bewirkte ihre Unversehrtheit?

¹⁴⁰ Und da ich augenblicklich die stöhnenden Seufzer aus der Tiefe des traurigen Herzens zog, wiederholte sich in der hartnäckigen Wiedererinnerung genau, wie viel an Gefallen und Entzücken meine Sinne verloren hatten, aus dem Grunde, daß jenes Bauwerk voll von Verwunderung war und von Staunen.

¹⁴¹ Danun gewahrte ich, wie meine Geister wie gebannt waren, da ich mich wunderte, [...]

¹⁴² Vgl. dazu *HP*, 17 («gia obstupefacto lo intellecto, & sopito lappetito», «indes der Verstand gleichsam sinnberaubt und bereits erstarrt war, und eingeschlafert die Begier»), ebenso *HP*, 92 («quasi io rimansi degli sensi [...] stupido», «verblieb ich gleichsam von Sinnen [...] erstaunt») oder *HP*, 355 («allo intellecto ostupire», «verblüffte den Verstand»).

begleitet und charakterisiert wird (HP, 228). *Admiratio* wird sowohl im Sinne von Bewunderung – insbesondere der Bewunderung des Künstleringeniums oder eines kunstreich gefertigten Werkes – als auch in der Bedeutung von Staunen verwendet. Folgende Zitate veranschaulichen im ersten Beispiel die Bewunderung, im zweiten die synonymische Verwendung von *stupor* und *admiratione*:

Vorei pero che tu sapesti, che non senza grande admiratione di humano ingegno & cum ardente studio & incredibile diligentia fue fabricata quella ingente machina, Cum perplexibilitate dello intellecto ad intendere il suo diuino concepto.¹⁴³ (HP, 132)

Per laquale cosa non manco piacere & dilecto cum stupore quiui tali solenni riti & celebre feste me inuase, che la admiratione degli præcedenti triumpho.¹⁴⁴ (HP, 195)

Bisweilen wird *admiratio* auch als Eigenschaft eines Kunstwerkes bezeichnet:

[...] gli gradi di mirabile tessellatura offeriuase di grande admiratione, & eccessiuamente delectabile artificio, sencia dubio di faticare omni humana inuitione & senso.¹⁴⁵ (HP, 316)

Die «tessellatura» ist von «großer Bewunderungswürdigkeit» (HP, 316), das Bewunderungswürdige ist der «Einlegearbeit» (HP, 316) als Eigenschaft eingeschrieben. «[A]dmiratione» wird in diesem Zitat als sinnesbetäubende Eigenschaft genannt und kann so wiederum als Synonym zu *stupor* gelesen werden. Auch das Adjektiv *admirando* taucht gemeinsam mit adjektivischen Formen von *stupor* auf:

Il quale [Amor] conobi per coniectura mirabonda, & esso di tanto opificio di Polia la raritate admiranda, & la magnitudine di tante uirtute & bellece stupenda, pensando io uerisimilmente, che alla sua bellissima psyche nel animo non sencia concupiscentia piu uenusta, piu prestante, & di piu eminente excellentia lantiponeua.¹⁴⁶ (HP, 275)

Interessant an diesem Zitat ist insbesondere, dass alle Staunensadjektive («mirabonda», «admiranda», «stupenda») auf Polia bezogen sind und nicht auf Amor, den Betrachter. Die erstaunliche Schönheit Polias wird so absolut gesetzt – mit anderen Worten: Dass Polia erstaunlich schön ist, hängt nicht vom Urteil des Betrachters ab, sondern ist fest gegeben. Alle drei Adjektive werden synonymisch verwendet und erscheinen als variantenreiche Beschreibung ein und derselben Qualität. Als Qualitätsmerkmal finden wir das Erstaunliche auch in Bezug auf (Bau-)Werke («admiranda piramide», «phantastische Pyramide», HP, 23) oder aber als Konnotation von Poliphilos Denken («admiranda contemplatione», «erstaunliche Betrachtungen», HP, 53).

Die am meisten verwendete Form aus dem Begriffsfeld der *admiratio* ist das Verb *mirare*. «Mirai» – seltener auch «ammirai» oder «rimirai» – taucht unzählige Male auf und kennzeichnet die Grundhaltung Poliphilos: Staunend betrachtet er, was ihm in der Traumwelt begegnet. An einigen Stellen ist *mirare* zusätzlich qualifiziert:

cum grande piacere mirai¹⁴⁷ (HP, 95)

¹⁴³ Ich möchte freilich, daß Du wissest, daß jene gewaltige Konstruktion nicht ohne großes Augenmerk des menschlichen Geistes und mit loderndem Eifer und unglaublicher Umsicht gefertigt ward, um beim Verstehen ihres göttlichen Entwurfes für die Verwirrung des Verstandes zu sorgen.

¹⁴⁴ Aus jenem Grunde überkam mich allhier nicht geringes Vergnügen und Ergötzen, mit Verblüffung über solch festlicher Gebräuche und solch preiswürdiger Feste, als es bei den vorausgegangenen Triumphen Bewunderung gewesen war.

¹⁴⁵ [...] von staunlicher Einlegearbeit, von großer Bewunderungswürdigkeit und überschwenglich entzückender Kunstfertigkeit [...], welche zweifelsohne jede menschliche Betrachtung und Sinneswahrnehmung überforderten.

¹⁴⁶ Von jenem, so glaubte ich es zu verstehen, da auch er Polia von solcher Kunstarbeit schaute, wobei er die Feingliedrigkeit bewunderte und das Ausmaß solcher Tugenden und verblüffenden Schönheiten, dachte ich mit gewisser Wahrscheinlichkeit, daß er sie in Gedanken nicht ohne Verlangen seiner wunderschönen Psyche als reizendschönere, vortrefflicher und, als von vornehmlicher Vortrefflichkeit, voranstellte.

¹⁴⁷ [...] schaute ich dann mit grossem Vergnügen, [...]

mirai attonito¹⁴⁸ (HP, 158)

cupidamente mirai¹⁴⁹ (HP, 433)

«Mirai» kennzeichnet nicht nur die Tätigkeit Poliphilos, sondern nimmt zudem eine narrative Funktion ein. Der Text erzählt das, worauf Poliphilos Augen sich richten. Gleichzeitig handelt es sich um eine Markierung für den Leser: „Achtung, da folgt etwas Neues, Ausserordentliches, Staunens- und Nennenswertes!“ Das innere Auge des Lesers identifiziert sich mit dem «mirai» Poliphilos und nimmt diesen Blick aus Leserperspektive ein.

Das Adjektiv *mirabile* wird attributiv («tale mirabile composito», «folgende staunliche Zusammenfügung», HP, 55; «una mirabile & egregia fontana», «einen ausnehmlichen Brunnen», HP, 88) oder als Adverb der kunstfertigen Herstellung («mirabilmente exscalpte», «auf staunenswerte Weise ausgehauen», HP, 93) genannt. Als Synonyme werden zudem *miro*, *mirando* und *mirifice* verwendet. Wie schon bei Giovanni Pontano ist die Qualität des Wunderbaren ein Pendant zur staunenden Betrachtung:

Nella tabella dextra mirai [...] uno mirabile pallacio.¹⁵⁰ (HP, 163)

Mirare und *mirabile* entstammen derselben lateinischen Wurzel – *mirus* –, sie bilden zwei Perspektiven (Betrachter und Betrachtetes) auf ein und dasselbe Phänomen. Aus diesem Wortstamm ist auch *meraviglia* hervorgegangen, das Wort geht als Substantiv, Adjektiv und Verb auf *mirabilia* und *mirabilis* zurück. Die Begriffe rund um *meraviglia* erscheinen in der HP in unterschiedlicher Schreibweise – *miraveglia*, *maraveglia*, *meraviglia* –, wobei die heutige Schreibweise die seltenste ist. Das Substantiv tritt nur wenige Male und gemeinsam mit einem weiteren Staunensbegriff auf:

Teniua in se tanta cumulatione di miraueglia, che io di stupore insensato staua alla sua consideratione.¹⁵¹ (HP, 25)

Impero di incredibile miraueglia stupefacto nell'animo mio summamente la benignitate diuina laudaua.¹⁵² (HP, 364)

Im ersten Fall ist es eine Anhäufung, im zweiten Fall eine unglaubliche *miraveglia*, die als Auslöser des Staunens genannt wird. Einmal sind es die Sinne, die ausser Kraft gesetzt werden, einmal ist es der Geist, der von ihr übermannt wird. Auch das Adjektiv taucht in Kombination mit *stupore* auf, in diesem Fall mit einer differenzierenden Wirkung:

[...] da miraueglioso stupore circumuenuto [...] grandemente sospeso me ritrouai, [...] ¹⁵³ (HP, 185)

Miraveglia, *miraveglioso* und *miravegliosamente* werden als Synonyme zu *miracolo*, *miraculoso* und *miraculosamente* verwendet. Ein Wunder genauso wie ein Kunstobjekt können als *miraveglia* oder *miracolo* bezeichnet oder mit den Adjektiven entsprechend charakterisiert werden. Das Verb *miravegliare* (ebenso *maravegliare*) wird nur vereinzelt verwendet, vorwiegend um Verwunderung auszudrücken. So wundern sich beispielsweise die Sinnesnymphen darüber («MIRAVEGLIANTISE», HP, 94), weshalb und wie Poliphilo in ihr Reich gelangen konnte. Ebenfalls wundert sich Eleuterilyda über die Geschichte Poliphilos, als er erzählt, was er auf dem Weg zu ihrem Palast alles gesehen und überstanden habe (HP, 101). In beiden Beispielen hat *miravegliare* keine ästhetische Konnotation und unterscheidet sich dadurch klar von *mirare*.

¹⁴⁸ [...] alsdann schaute ich, erschüttert, [...]

¹⁴⁹ [...] als ich Dich begehrllich schaute [...]

¹⁵⁰ Auf der rechten Tafel schaute ich [...] eine[n] staunlichen Palast[] [...]

¹⁵¹ [...] barg in sich eine solche Zusammenhäufung von Wunderbarem, daß ich vor Verwunderung von Sinnen dastand, da ich sie mir vor Augen führte; [...]

¹⁵² Dennoch pries ich von unglaublicher Verwunderung verblüfft in meinem Sinn in höchstem Maße die göttliche Güte [...]

¹⁵³ [...] von wunderbarlicher Verblüffung überkommen [...] war mir gewaltig bange, [...]

Im Vergleich zu *stupor* und *admiratio* werden die Begriffe rund um *miraveglia* viel weniger häufig verwendet – ich würde begrifflich deshalb nicht von einer Poetik der *meraviglia*, sondern viel eher von einer Poetik der Verblüffung (*stupor*) und des staunenden Betrachtens (*admiratio*) reden.

Das Begriffsfeld um *stupor* und *admiratio* wird unterstützt durch folgende Adjektive, die meist in superlativer Form zum Ausdruck kommen: *eximio* (*esimio*), *egregio*, *divino*, *ingegnoso*, *sublime*, *eccellente* und *portentoso*.¹⁵⁴ Weiter finden wir ergänzende Begriffe des Vergnügens wie *lepido* und *commendato*¹⁵⁵ – beide ebenfalls meist in der gesteigerten Form. Auch das Schöne erhält neben dem Attribut des Staunenswerten und Wunderbaren weitere Qualitäten: *Præstante* (*prestante*), *venusto* und *formoso*¹⁵⁶ werden häufig benutzt und zeugen einerseits von der herausragenden Qualität, zum anderen von der harmonischen und grazilen Form. Die Kunstfertigkeit des Architekten wird mit Begriffen wie *fabberimo*¹⁵⁷ bekräftigt. Nicht ohne Bedeutung ist es, dass ein Grossteil dieser Adjektive lateinische Begriffe sind, die der Autor für seinen Roman italianisiert hat. Bewundert und bestaunt werden nicht die zeitgenössischen Werke und Künstler – im Gegenteil, deren Stil- und Kunstlosigkeit wird bedauert –, sondern ausschliesslich diejenigen der Antike. Der antiken Kunst und Architektur in ihrer vom Autor imaginierten Form wird mit den italianisierten Staunensbegriffen eine eigene Sphäre geschaffen.

3.7 Konklusion

Die *HP* konfrontiert uns mit verschiedenen Rollen und Funktionen, die das Staunen in Literatur und Kunst übernehmen kann. Zuallererst ist es die narrative Funktion des Staunens, die als Basis des Romans betrachtet werden kann: Erzählt wird, worüber gestaunt wird. Das Staunen bestimmt, zumindest im ersten Buch, den narrativen Fortgang. Zudem hebt es die Übergänge zwischen verschiedenen Bereichen und Passagen hervor, indem es einen Moment des Innehaltens, Erinnerns und Beschreibens konstituiert.

Der Blick Poliphilos richtet sich ausschliesslich auf fingierte Artefakte – seien dies Gebäude, Skulpturen, Kleider, Bilder, Gärten, Riten oder sogar die Figuren. Die Fiktion scheint, wie schon bei Pontano, den erstaunlichen Charakter des Erzählten zu befördern. Sie geht, wie in der Einleitung der *HP* beschrieben, aus dem Staunen hervor – dem Staunen kommt damit eine imaginativ-poietische Rolle zu.

Die betrachteten Werke folgen entweder klassischen Kunstnormen wie Harmonie und Proportionalität oder aber orientieren sich an lebendig-organischen Formen, die der Natur zwar ähnlich sind, deren Ordnung aber zugleich sprengen. Der staunende Blick animiert dazu, die Imaginationskraft sowie die Kunstfertigkeit des Künstlers – sei dies ein Bildhauer, Maler, Architekt oder, metaliterarisch betrachtet, der Schriftsteller – zu ergründen. Dazu werden die Kunstwerke ausführlich beschrieben, wobei die Beschreibungen mit einem staunenden Gestus eingeleitet und nach sachlich-technischen Erläuterungen von einem erneuten Ausdruck des Staunens bekräftigt werden. Das Staunen bildet gewissermassen die Klammer der Ekphrasen. Gleichzeitig wird das Erstaunliche als zentrale Eigenschaft der Kunstwerke erkannt; es ist den Werken eingeschrieben, verankert im Ausdruck der künstlerischen Idee und der Art und Weise der Fertigung.

Mit der Ausrichtung des Staunens auf die Kunst und den Künstler hängt zusammen, dass das Objekt der Liebe nicht als Mensch, sondern als Kunstwerk im Blickpunkt steht. Mehr und mehr verwandeln sich Polia und Venus – als Urform der Liebe und des Schönen – von einem lebendigen Wesen in ein Abbild bzw. eine Statue. Das Staunen besitzt eine transformative Kraft hin zum Ästhetischen.

¹⁵⁴ Hervorragend, aussergewöhnlich, göttlich, einfallsreich, erhaben, herausragend, wunderbar.

¹⁵⁵ Geistreich, lobenswert.

¹⁵⁶ Rüstig, lebendig, anmutig, üppig.

¹⁵⁷ Geschickt, kunstfertig.

Im Gegensatz zu Poliziano und Pontano, die mit ihren Texten eine Poetik des Staunens formuliert, das heisst das Staunen als übergeordnetes Ziel der Dichtung definiert, es als (mythologischen) Ursprung der Dichtung konstituiert und die poetischen Mittel in seinen Dienst gestellt haben, konstituiert sich die *HP* in erster Linie als Ästhetik des Staunens. Diese steht für die Interdependenz zwischen dem Künstler, dem Kunstobjekt und dem Betrachter, die über das Staunen hergestellt wird. Wie bereits von Pontano und Poliziano beschrieben, ist das Staunen eine Bewegung, die sich als Übertragung vom Dichter und vom Erzähler – die selbst aus dem Staunen kommen – auf den Text und von diesem auf den Leser vollzieht. Diese Bewegung scheint mir für eine Poetik wie für eine Ästhetik des Staunens zentral zu sein, denn sie offenbart in ihrem Kern die Funktionsweise des Staunens.

Während der enkomiastische Kontext, die von Poliziano und Pontano bevorzugten Mittel der *variatio* und der kreativen *imitatio* wie auch die ethische und zivilisatorische Funktion der Dichtung für Colonna keine Rolle spielen, zeigen sich doch Überschneidungen in den Kernpunkten der drei Poetiken bzw. Ästhetiken. Da ist zuallererst die Betonung der Fiktion, die für alle drei Autoren von besonderer Bedeutung ist, da sie zum einen die Imaginationskraft des Künstlers und des Poeten ausstellt, zum anderen die Inhalte mit staunenswerten Elementen anreichert. Letzteres ist zudem gekoppelt an den Charakter des Neuen und Überraschenden, der mit den fingierten Inhalten einhergeht. Als Beispiele für das ausserordentliche Mass an Fiktion bei allen drei Autoren seien die Mythologisierung Giulio de' Medicis in den *Stanze per la giostra*, die Personifizierung der neapolitanischen Region in *Lepidina* oder aber die Traumwelt in Colonnas *HP* genannt. Allerdings bezieht sich die *fictio* nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die literarische Ausdrucksform – so sind auch die Genreinnovationen, die von Poliziano, Pontano und Colonna gleichermassen getätigt werden, im Rahmen einer Betonung der Fiktion zu verstehen.

Eine weitere Analogie zeigt sich in der strukturgebenden Funktion des Staunens innerhalb der Erzählung. Sowohl die *Stanze*, *Lepidina* wie auch die *HP* lassen ihre Erzählungen den staunenden Blicken ihrer Protagonisten folgen. Mit diesem Punkt sind zugleich zwei weitere Gemeinsamkeiten angesprochen: die Betonung des bildschaffenden Charakters der Sprache und die Zusammengehörigkeit von Sehen und Staunen. Letzteres wird durch die bevorzugte und häufige Verwendung von *mirare* und *admiratio* bewerkstelligt, die bildgebende Kraft dichterischer Sprache zeigt sich wiederum in den Ekphrasen der *Stanze*, den lebendigen Nacherzählungen der *Silvae*, der visuell (und olfaktorisch) übersprühenden Lebenswelt in *Lepidina* und *De hortis Hesperidum*. In ihrer Häufigkeit sowie ihrer Konzentration bildet die Bildlichkeit der Sprache in der *HP* sicherlich einen Höhepunkt; zudem verdichtet sie sich in einem ausschliesslich ästhetischen Kontext, während die anderen beiden Autoren ihre staunenswerten Inhalte aus mythologischen oder mythologisch inspirierten Handlungen gewinnen.

4 Das Staunen über Vergils Dichtkunst: Marco Girolamo Vida

Ecco Alessandro, il mio signor, Farnese:
oh dotta compagnia che seco mena!
Fedro, Capella, Porzio, il bolognese
Filippo, il Volterano, il Madalena,
Blosio, Pierio, il Vida cremonese,
d'alta facondia inessicabil vena,
e Lascari e Mussoro e Navagero,
e Andrea Marone e 'l monaco Severo.¹ (*Orlando Furioso*, XLVI, 13)

4.1 Historische Notizen und Rezeptionsgeschichte

Das Lehrgedicht *De arte poetica* von Marco Girolamo Vida erschien 1527 in autorisierter Form.² Es entstand während Vidas Zeit an der Kurie in Rom (1510–1534) und stellt einen wesentlichen Bestandteil des «umanesimo cortigiano»³ im Schatten der wirkungsmächtigen Päpste Julius II., Leo X. und Clemens VII. dar.⁴ *De arte poetica* wurde höchstwahrscheinlich im Zeitraum zwischen 1515 und 1520 verfasst,⁵ gemeinsam mit weiteren literarischen Werken (Lehrgedichte, Hymnen, Oden, Eklogen, Briefe), die Vida noch vor seinem Hauptwerk – dem christlichen Epos *Christias*⁶ – internationalen Ruhm einbringen sollten.

De arte poetica zählt mit Giovanni Pontanos *Actius* und Bartolomeo Della Fontes *De poetice* (1491)⁷ zu den ersten poetologischen Texten der Renaissance und kann aufgrund seiner weiten Verbreitung als zentraler Beitrag zur Literatur(-theorie) des frühen Cinquecento gewertet werden. Vom Cinque- bis zum Settecento sind 98 Ausgaben dokumentiert, 44 davon erschienen im 16. Jahrhundert. Mehr als zwanzig Übersetzungen ins Italienische, Englische, Französische, Deutsche, Polnische, Portugiesische, Spanische und Ungarische sind belegt.⁸ Der Erfolg von *De arte poetica* bildete den Grundstein einer umfangreichen europäischen Produktion poetologischer Texte⁹ – insbesondere in Italien, etwas später auch in Frankreich und in England.

Vida wurde von vielen Zeitgenossen rezipiert: Einige – zum Beispiel Celio Calcagnini – lobten ihn als «Mann, der einzig zur Dichtung geboren ist» («vir unus ad poeticam natus»), andere – wie Erasmus von Rotterdam – missbilligten ihn: «In Vida sehe ich nichts.» («Vidæ nihil vidi.»)¹⁰ Ein einschneidendes Ereignis

¹ ARIOST, *Der rasende Roland*, übertragen von Johann Diederich, Bd. 2, München 1980, S. 585: «Sieh Alexander, meinen Herrn, Farnese. / Und sein Geleit, gelehrt und ruhmeshell: / Fedro, Porzio, Philipp der Bolognese, / und Maddaleni, Volterran, Capell; / und Blosio, Pierio und der Cremonese / Vida, der Dichtkunst unversiegter Quell; / und Lascaris, Musurr und Navagero, / Andreas Maro und der Mönch Severo.»

² SUSANNE ROLFES, *Die lateinische Poetik des Marco Girolamo Vida und ihre Rezeption bei Julius Caesar Scaliger*, München / Leipzig 2001, S. 17. Der gesamte biographische Überblick ist überaus lesenswert (S. 15–29).

³ RAFFAELE GIRARDI, *Introduzione*, in: MARCO GIROLAMO VIDA, *L'arte poetica*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Raffaele Girardi, Bari 1982, S. 10.

⁴ Die drei Päpste sind als Repräsentanten der Renaissance in die Geschichte eingegangen: Julius II. (Giuliano della Rovere), Leo X. (Giovanni de' Medici) und Clemens VII. (Giulio de' Medici). Siehe ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 17.

⁵ GREGOR VOGT-SPIRA, *Von Auctoritas zu Methode. Vergil als literarisches Paradigma in der Poetik des M. G. Vida*, in: ECKER/ZINTZEN, *Saeculum tamquam aureum*, S. 152.

⁶ MARCO GIROLAMO VIDA, *Christiad*, translated by James Gardner, Cambridge Massachusetts / London 2009, U2: «It was by far the most popular Christian epic of the Renaissance, appearing in almost forty editions before 1600.»

⁷ Della Fontes *Poetik* orientiert sich in erster Linie an Horaz und hat – im Gegensatz zu Vidas *De arte poetica* – keine grosse Verbreitung erfahren. Della Fontes Text weicht kaum von den horazischen Thesen ab, wohingegen Vida seine Poetik trotz klassischer Quellen freier gestaltet. Siehe dazu AGNIESZKA PAULINA LEW, *Marcus Hieronymus Vida. Poeticorum libri tres*, Frankfurt a. M. 2011, S. 104, Fn. 168.

⁸ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 30.

⁹ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 31.

¹⁰ LEW, *Marcus Hieronymus Vida*, S. 150–151. Das Zitat Calcagninis stammt aus CAELII CALCAGNINI, *De talorum ac tesserarum et calculorum ludis ex more veterum*, in: *Opera aliquot*, Basileae 1544, S. 299. Das Zitat von Erasmus von Rotterdam stammt aus *Opus*

der Rezeptionsgeschichte ist sicherlich die ambivalente Einschätzung von Vidas Poetik in Scaligers *Poetices libri septem*. Denn obwohl Scaliger Vidas Talent und die Poetik lobt, bezeichnet er sie als «unnötig [...], weil sie darüber handelt, was schon besprochen worden ist».¹¹ Scaliger verweist explizit auf *De arte poetica* und setzt Vida auf Augenhöhe mit Aristoteles und Horaz. Andererseits sieht Scaliger sich als Vidas Korrektor und Verbesserer. *De arte poetica* wird damit die Rolle des unvollständigen Prototyps zugeschrieben, insbesondere weil die *Poetik* des Aristoteles noch nicht einbezogen wurde und der Text nur bedingt logisch-systematisch formuliert ist.

Nicht nur, aber auch bedingt durch die Beanspruchung durch Scaliger erlangte Vida beträchtlichen Ruhm als Vorgänger der Klassizisten. Autoren wie Boileau oder Pope bauen auf Vida auf, um ihre Theorien der Harmonie und der Einheit zu konzipieren.¹² Pope hat Vida in seinem *Essay on Criticism* wörtlich zitiert und ihn gemeinsam mit Leo X. und Raffael als eine der grossen Figuren der italienischen Renaissance genannt:

A Raphael painted, and a Vida sung.
Immortal Vida! on whose honour'd brow
The poet's bays and critic's ivy grow:
Cremona now shall ever boast thy name,
As next in place to Mantua, next in fame!¹³

Nach Pope reihte auch Charles Batteux *De arte poetica* im Jahr 1771 in den Kanon der grossen Poetiken ein – neben Aristoteles, Horaz und Boileau.¹⁴ Erst im 19. Jahrhundert setzte im Zuge romantischer Bewegungen¹⁵ eine immer stärkere Abwertung ein, die zwar im preussischen Pastor Johann David Müller¹⁶ noch eine zwischenzeitliche Abkehr fand, im 20. Jahrhundert dann aber durch George Saintsbury ihren Höhepunkt erreichte. Saintsbury bezeichnet Vida nicht nur als Begründer der «critical orthodoxy of the sixteenth, seventeenth, and eighteenth [century]» sowie als «Vergil-worship which reigned throughout the Neo-Classical dispensation», sondern *De arte poetica* auch als «poorest and most beggarly» Poetik überhaupt.¹⁷ Insbesondere letzteres Urteil verkennt, inwiefern Vida mit *De arte poetica* die klassischen Ideale im Rahmen seiner Forderungen nach Originalität und Innovation auf eine kreative Art und Weise erweitert hat. Es wird sich zeigen, dass die Frage nach dem Staunen ausgesprochen gut dazu geeignet ist, ebendiese Originalität wieder aufzudecken.¹⁸

epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami, herausgegeben von H. M. Allen und H. W. Garrod, Bd. 10 (1532–1533), Oxonii 1941, Brief 2791, 48sqq, und Brief 2810, 57. Die Briefe sind online zu lesen auf www.archive.org.

¹¹ LEW, *Marcus Hieronymus Vida*, S. 151.

¹² LECOINTE, *L'idéal et la différence*, S. 483; ebenso GARDNER, *Introduction*, in: VIDA, *Christiad*, S. IX.

¹³ ALEXANDER POPE, *Essay on Criticism*, Bd. 3, Vv. 704–708, in: DERS., *The Works of Alexander Pope*, with his last corrections, additions and improvements; together with all his notes, Bd. 1, Edinburgh 1767, S. 104. Zitiert aus: LEW, *Marcus Hieronymus Vida*, S. 152.

¹⁴ VOGT-SPIRA, *Von Auctoritas zu Methode*, S. 151.

¹⁵ PAPPE, *Introduction*, in: VIDA, *De arte poetica*, S. 7.

¹⁶ *Jesus Christus. Ein lateinisches Heldengedicht des Erzbischofs gesungen von Johann David Müller*, Hamburg 1811, S. XVII–XVIII: «Vida's Poetik, ein Werk, das seinen Meister lobt und es sattem beweist: dass ihm sein vortreffliches Genie und seine lange Uebung die Lehren zu einem guten schriftlichen Vortrag überhaupt und zur dichterischen Behandlung eines Gegenstandes insbesondere diktirten, in fast jedem Gymnasium bekannt, und so ist auch sein Schachspiel seit etlichen Jahren nach Würden geschätzt worden; nur seine Christias blieb im Dunkel, sein größtes Werk!» Zitiert aus LEW, *Marcus Hieronymus Vida*, S. 155.

¹⁷ LEW, *Marcus Hieronymus Vida*, S. 153–158. Saintsburys Zitate stammen aus GEORGE SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Bd. 2, Edinburgh/London 1928, S. 29–30, 34 (gesamte Kritik S. 29–37).

¹⁸ Heute wird Vida nur noch hie und da von einer kleinen Gruppe von Spezialisten gelesen und studiert. Das zeigt unter anderem, «wie sehr diese Dichtungslehre an die spezifischen Bedingungen der frühen Neuzeit gebunden ist». Siehe VOGT-SPIRA, *Von Auctoritas zu Methode*, S. 151.

4.2 *De arte poetica*

De arte poetica ist, obwohl ausschliesslich poetologischen Inhalts, in erster Linie ein poetisches Werk und kein Traktat. Verfasst in daktylischen Hexametern¹⁹ ist das Werk unter anderem der Silva *Nutricia* Polizianos verwandt, dies insbesondere aufgrund der mythologischen Begründung der Dichtung und der bewundernden Haltung gegenüber der antiken Poesie.²⁰

Le seul discours digne de la poésie est un chant de louange qui la répète: L'art poétique entre donc lui-même dans la catégorie du genre épideictique laudatif et de la poésie. [...] La forme de l'art poétique s'adapte ainsi à l'objet merveilleux dont elle traite, à la poésie.²¹

Vielfältige Aspekte der Dichtung werden behandelt: Tradition, Imitation, Inspiration, Geschichts- und Politikbezug, Enkomiaстик, Epos und epischer Stil, Rhetorik sowie das Verhältnis von Schüler und Lehrer. Ebenfalls werden die Themen der Glaubwürdigkeit und der Wahrscheinlichkeit – zentral für die klassizistischen Poetiken – aufgegriffen. Laut Jean Pappe, dem jüngsten Herausgeber und Übersetzer von Vidas *De arte poetica*, repräsentiert das Werk den typisch humanistischen Versuch, gegenläufige Tendenzen zu versöhnen:

[...] comment donner leur juste part à l'inspiration et au travail artistique? comment s'appuyer sur les auteurs anciens pour manifester son originalité par la pratique d'une imitation créatrice? comment satisfaire à un double souci de fantaisie et de rigueur, de concision et d'exubérance, de grandeur et de simplicité?²²

Es lassen sich Bezüge zu den Rhetorikern Cicero²³ und Quintilian sowie vereinzelt auch zur Poetik des Horaz ausmachen.²⁴ Insbesondere die *Institutiones oratoriae* vereinen eine Vielzahl von Inhalten, die auch in *De arte poetica* bedeutsam sind: den pädagogischen Gestus, die Bewunderung der antiken Autoren, die mythologischen Motive, den Fokus auf stilistische Regeln sowie die Reflexion über die Imitation und Inspiration des Poeten.²⁵ Wie Quintilian versucht Vida, seinen Schülern nicht ein sprödes und dogmatisches Regelwerk zu vermitteln, sondern sie anhand der anschaulichen Präsentation ausgewählter Mittel und intertextueller Verweise zur Dichtung zu ermutigen.²⁶ Von Aristoteles scheint Vida nur die *Rhetorik*, nicht aber die *Poetik* gekannt zu haben – zumindest sind keine direkten Einflüsse erkennbar.²⁷

¹⁹ Vgl. I, Vv. 33–38.

²⁰ PAPPE, *Introduction*, S. 10. DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 65: «Toute sa poétique est fondée sur l'admiration qu'il éprouve lui-même devant les œuvres du passé [...]»

²¹ DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 68–69.

²² PAPPE, *Introduction*, S. 8.

²³ Explizit in I, Vv. 385–388.

²⁴ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 77: «In der Forschung wird der Einfluss der horazischen Poetik auf Vida insgesamt überbetont.»

²⁵ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 78, Fn. 338–340. Rolfes verweist insbesondere auf folgende Stellen der *Inst. Orat.*: VIII, pr. 21; 3, 71; 6, 4–6, 15, 17, 19, 67–76; IX, 1, 33; X, 1, 6.

²⁶ Vgl. *Inst. Orat.*, VIII, *Prooemium*. Siehe ebenfalls DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 68.

²⁷ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 75–76. Es gibt Forscher – zum Beispiel Theresa Chevolet –, die versucht haben, eine gewisse Nähe zwischen Aristoteles' und Vidas Poetik herzustellen, basierend auf dem Wunderbaren und Aussergewöhnlichen, das bei Aristoteles in Zusammenhang mit dem Epos genannt wird, sowie dem beiderorts zu findenden Verweis auf ein notwendiges Mass an Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit des Dargestellten. Dazu ist zu sagen, dass Vida das Epos nicht im Rahmen der aristotelischen Genres konzipiert, sondern es neben der Bukolik und poetischen Lehrgedichten in der Nachfolge Vergils versteht – die beiden letzteren Genres werden von Aristoteles nicht erwähnt. Das „Aussergewöhnliche“ ist für Vida eine Charakteristik aller Dichtungen, er hebt es nicht speziell für das Epos hervor. In Bezug auf Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit scheint Vida zudem eher von Quintilian inspiriert zu sein (vgl. *Inst. Orat.*, IV, 31 ff.). Anders als Aristoteles konzipiert Vida die Prinzipien von Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit nicht in Bezug zur (erwünschten) Wirklichkeit, sondern ausschliesslich im innerliterarischen Bereich der Dichtung. Siehe dazu AGUZZI-BARBAGLI, *Humanism and Poetics*, S. 127. Für Chevolet siehe CHEVOLET, *L'idée de la fable*, S. 533–537.

De arte poetica gliedert sich in drei Bücher. Das erste Buch behandelt das Ziel und die Methode der literarischen Erziehung und Bildung, gepaart mit einer begeisterten Lobpreisung der Dichtung. Der Schüler wird über die Auswahl des richtigen Genres, die nachzuahmenden Modelle sowie die Geschichte der Dichtung, die in Vergil ihren Höhepunkt findet, unterrichtet.²⁸ Das zweite Buch ist den Regeln der *inventio* und der *dispositio* gewidmet, während das dritte Buch Erläuterungen zur *elocutio* beinhaltet.²⁹ Im zweiten und im dritten Buch werden Mittel thematisiert, mit denen der Dichter spezifische Effekte auf den Leser ausüben, insbesondere dessen Aufmerksamkeit gewinnen kann:

Vida transpose à la narration épique les problèmes qu'un orateur rencontre et les moyens qu'il doit mettre en œuvre dans un plaidoirie: objectifs du prologue, nécessité de s'appuyer sur une construction rationnelle, mais aussi de rompre la linéarité du récit pour produire une attente, des effets de surprise, recherche de la vraisemblance dans les comportements et le propos des personnages.³⁰

Nicht zuletzt ist es das folgende Zitat Quintilians, das Vida von der Rhetorik in die Poetik überträgt:

recteque Cicero his ipsis ad Brutum verbis quadam in epistula scribit: „nam eloquentiam, quae admirationem non habet, nullam iudico.“ eandem Aristoteles quoque petendam maxime putat.³¹

Die *admiratio* spielt eine entscheidende Rolle, insofern als sie zum übergeordneten Ziel der Dichtung wird – erreicht durch den optimalen Einsatz der rhetorischen und stilistischen Mittel.³² Die Betonung der *admiratio* wird initiiert und begleitet vom feierlichen und bewundernden Ton von *De arte poetica*, den Leroux folgendermassen hervorhebt:

Le projet de Vida [...] est davantage une célébration de l'art qu'un exposé technique et systématique.³³

4.2.1 Die Initiation des Schülers

De arte poetica dient der literarischen Erziehung von François de France, dem französischen Thronfolger, der 1527 neun Jahre alt war.³⁴ Mit dem Lob und der stellenweisen Auslegung der virgilischen Texte versucht Vida, den Schüler für die Dichtung zu begeistern und ihn zur dichterischen Tätigkeit anzuregen. Vergils wunderbare Kunst («mira [...] arte», I, 167) ist so wirkungsstark, dass sie es schafft, Effekte des Staunens zu erzeugen:

Extulit os sacrum soboles certissima Phoebi
Virgilius, qui mox, veterum squalore, situque
Deterso, in melius mira omnia rettulit arte,
Vocem, animumque deo similis. date lilia plenis,
Pierides, calathis, tantoque assurgite alumno.
Unus hic ingenio præstanti, gentis Achivæ
Divinos vates longe superavit, et arte,

²⁸ PAPPE, *Introduction*, S. 11.

²⁹ WEINBERG, *A History*, S. 715–719.

³⁰ PAPPE, *Introduction*, S. 11.

³¹ *Inst. Orat.*, VIII, 3, 6: «So schreibt zurecht Cicero in einem Brief an Brutus die folgenden Worte: 'Denn eine Beredsamkeit, die keine Bewunderung weckt, ist meines Erachtens gar keine.' Auch Aristoteles ist der Meinung, auf sie müsse es der Redner vor allem absehen.» Quintilian spielt auf *Rhet.*, 1404b, an. Beide Stellen befinden sich in den jeweiligen Kapiteln zum Wortschmuck.

³² Was Schröder als «Ästhetisierung der Rhetorik» bezeichnet, ist somit nicht erst oder nicht nur ein Nebeneffekt der Auseinandersetzung mit der aristotelischen *Poetik*, sondern bereits bei Vida – und auch schon bei Poliziano, Pontano und Colonna – zu beobachten. Siehe SCHRÖDER, *Logos und List*, S. 42.

³³ LEROUX, *Le genre de la Silve*, S. 67.

³⁴ LECOINTE, *L'idéal et la différence*, S. 482.

Aureus, immortale sonans. stupet ipsa, pavetque,
Quamvis ingentem miretur Græcia Homerum.³⁵ (I, Vv. 165–173)

Vergil wird als Nachkomme Apollons («Phoebi») bezeichnet: Die (zeitliche, kulturelle und sprachliche) Distanz zwischen den Griechen und den Römern wird aufgehoben, die Abstammung Vergils von den Göttern als gesichert dargestellt («soboles certissima»). Vergil verfügte über einen gottähnlichen Geist und eine ebensolche Stimme, weshalb es ihm nicht nur gelang, den Glanz der antiken Poeten fortzuschreiben, sondern er es dank seines Genies («ingenio») und seiner Kunst («arte») auch schaffte, die griechischen Dichter um ein Weites zu übertreffen («Divinos vates longe superavit») und damit die Griechen zu verblüffen («stupet ipsa [...] Græcia»). In dieser kurzen Passage sind bereits die beiden wichtigsten Bestandteile ausserordentlicher Dichtung genannt: die gottähnliche Persönlichkeit des Dichters auf der einen, der Effekt des Staunens bei den Lesern auf der anderen Seite.

Das Lob Vergils ist Ausgangspunkt eines metaphorischen Initiationsritus, der den Schüler in den Tempel der *vates* einführt und in der Bewunderung Vergils mündet:

Jamque igitur mea cura puer penetralia vatum
Ingrediatur, et Aonia se proluat unda.
Jamque sacrum teneris vatem veneretur ab annis,
Quem Musæ Minci herbosis aluere sub antris,
Atque olim similem poscat sibi numina versum,
Admirans artem. Admirans præclara reperta.³⁶ (I, Vv. 109–114)

Die Dichtungslehren, die sich an den Initiationsritus anschliessen, bleiben in den Rahmen der Vergil-Verherrlichung und in den Gestus der *admiratio* eingebettet.³⁷ Zudem müssen sie von der göttlichen Eingebung vollendet werden – ein Topos, den wir unter anderem auch bei Horaz³⁸ vorfinden.

Et mea dicta parum prosint, ne desuper adsit
Auxilium, ac praesens favor omnipotentis olympi.³⁹ (III, Vv. 531–532)

Die Inspiration ist dennoch in erster Linie durch den Menschen und nicht durch die Götter bestimmt, denn sie zeigt sich nur bei jenen Schülern, die sich von der wunderbaren Lieblichkeit der Dichtung gefangen nehmen lassen («sed mira operum dulcedine captus», I, V. 288). Zudem kann eine mangelnde Inspiration durch die (Re-)Lektüre der antiken Klassiker angeregt werden (II, V. 395).⁴⁰

Am Ende des ersten Buches behandelt Vida den göttlichen Ursprung der Dichtung. Damit die Dichtung von den Göttern zu den Menschen gelangen konnte, bedurfte es einer List des Prometheus. Im Olymp hatte

³⁵ Ich zitiere aus: MARCO GIROLAMO VIDA, *De arte poetica / L'art poétique*, édition et traduction de Jean Pappé, Genève 2013. Die deutschen Übersetzungen aus *De arte poetica* stammen von der Autorin (A.E.). Sie sind angelehnt an die französischen Übersetzungen von Pappé: «Der eindeutigste Sprössling von Phoebus erhob seine heilige Stimme, / Vergil, der in kurzer Zeit den Schmutz und den Rost von den Alten / reinigte und mit dem Wunder seiner Kunst alles verbesserte, / seine Stimme und sein Geist sind den Göttern ähnlich. Füllt den Korb mit Lilien, / und erhebt euch, ihr Musen, vor dem grossen Schüler. / Er ist der Einzige, der mit seinem Genie und seiner Kunst / den göttlichen Poeten aus dem Geschlecht der Achäer vorsteht; / vor diesem göttlichen Wesen, seiner unsterblichen Stimme, staunen und beben selbst / die Griechen, auch wenn sie noch so sehr den grossen Homer bewundern.»

³⁶ Das ist nun folglich meine Bemühung für den Jungen, dass er in das Innere der Dichter / eindringt, und sich mit den aonischen Gewässern benetzt, / sodass er bereits im zarten Alter die göttlichen Dichter verehrt, / die die Musen in den grünen Grotten des Mincio ernährt hatten, / und er die Götter bittet, eines Tages selbst derartige Verse zu finden, / sodass seine Kunst und seine vortrefflichen Erfindungen bewundert und bestaunt würden.

³⁷ *Rhet.*, 1371a.

³⁸ HORAZ, *Ars poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Eckhart Schäfer, Stuttgart 2008, Vv. 408–411.

³⁹ Und meine Ratschläge wären wenig nützlich ohne Hilfe / von oben, ohne die offenkundige Gunst des allmächtigen Olymps.

⁴⁰ DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 67.

dieser die Musik der Sterne vernommen und war erstaunt über deren Klang («miratus sonitum», I, V. 522). Aus Mitleid mit dem primitiven und groben Geist der Menschen überkam ihn der Wunsch, den Menschen den Gesang der Musen gemeinsam mit dem Feuer zugänglich zu machen. Die Götter willigten ein, liessen Prometheus aber dennoch am kaukasischen Gipfel leiden – nicht aufgrund seines Geschenks an die Menschen, sondern seiner Kühnheit wegen. Die Menschen waren über Prometheus' Schicksal mit Schrecken erfüllt, sodass erst einige Zeit vergehen musste, bis sie es wagten, die Musen zu sich zu rufen (I, Vv. 516–532).

So blieb die Dichtung erst in den Händen der Götter, wo sie sich in Orakelsprüchen vollzog. Daher rühren die prophetische Wirkung der Dichtung sowie die Bezeichnung *vates*, die für den Propheten und den Dichter gleichermassen verwendet wird. Es war Zeus («pater divum», I, V. 534), der das erste Orakel gesungen hat; auf die griechischen folgten die hebräischen Propheten und dann die Sibyllen. Von den Propheten und Faunen gelangte der göttliche Gesang schliesslich zu den Menschen:

Nec mora, quæ primum Fauni, vatesque caneant,
Carmina mortales passim didicere per urbes,
Post epulas laudes heroum, et facta canentes.⁴¹ (I, Vv. 542–544)

Diese ersten Gesänge, nach Festmahlen gesungen, waren epische Gesänge: Loblieder auf die Helden.⁴² Die Vortrefflichkeit epischer Gesänge wird zu Beginn (I, Vv. 33–34) und am Ende (I, Vv. 543–544) des ersten Buches hervorgehoben und in dieser umrahmenden Wiederholung bekräftigt. Zudem soll «[d]ie mythische Erzählung [...] belegen, dass das Epos die älteste poetische Gattung sei, dass sich aus ihr sukzessive alle anderen Gedichtformen entwickelt hätten und dass epische Dichtung daher eine normative Geltung für andere Gattungen besitze».

Die epischen Festgesänge sind ein Geschenk der Götter an die Menschen, um sie zu zivilisieren und ihren Geist zu erheben. Sie werden deshalb als das erstaunlichste Geschenk überhaupt beschrieben:

Quid mirandum homini cælo divinitus æque
Concessum? [...] ⁴³ (I, Vv. 545–546)

Neben den Faunen und Propheten war es insbesondere Orpheus, der die Grossartigkeit und die ausserordentliche Wirkkraft der Dichtung zu überbringen vermochte. Die ganze Natur gehorchte seinem Göttergesang, der Schatten des Tartarus erlebte und erstaunte («pallentes stupuere») gleichermassen vor ihm. Das Lob des Orpheus wird mit einem Opferritus bekräftigt, wobei der Erzähler sich als Dichter und Priester zu erkennen gibt, der in Begleitung seiner Schüler dem Orpheus heilige Geschenke überbringt.

Ipse tuæ egregios audax nunc laudis honores
Ingredior, vates idem, superumque sacerdos,
Sacræque dona fero teneris comitatus alumnis.⁴⁴ (I, Vv. 561–563)

Die Dichtergenealogie, die auf Orpheus zurückgeführt wird, haben wir bereits bei Poliziano angetroffen. Auch den Wagemut (*audacia*) als eine zentrale Eigenschaft des Dichters hat Poliziano in den *Silvae* genannt.⁴⁵ Er wurde bereits von Quintilian betont und mit spezifischen, wirkungsstarken Mitteln in Verbindung gebracht:

⁴¹ Ohne Rast, was zuerst von den Faunen und den Propheten gesungen wurde, / diese Gesänge lernten die Sterblichen überall in den Städten, / und nach den Mahlzeiten sangen sie von Ruhm und Taten der Helden.

⁴² ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 111.

⁴³ Was haben die Menschen durch göttliche Fügung vom Himmel erhalten, / das genauso erstaunlich war?

⁴⁴ Ich bin so wagemutig – welch aussergewöhnliche Ehre! – und beginne / mit den Lobsprüchen auf dich, denn ich selbst bin ein Dichter, ein Priester der Götter, / und ich bringe heilige Gaben, begleitet von meinen jungen Schülern.

⁴⁵ Vgl. *Manto*, Praefatio.

praecipueque ex his oritur mira sublimitas, quae audaci et proxime periculum translatione tolluntur, cum rebus sensu carentibus actum quendam et animos damus [...]»⁴⁶

Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictiones personarum, quae προσωποποιία dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant.⁴⁷

Im ersten Beispiel bezieht sich der Wagemut auf die Schaffung von Metaphern, die unbelebten Objekten lebendige Qualitäten zuschreiben. Im zweiten Zitat wird die Erfindung von Personen als ein wagemutiges Vorgehen ausgezeichnet, das auf erstaunliche Weise Abwechslung und Spannung schafft. Sowohl der metaphorischen Sprechweise wie auch der Fiktion werden wir in den folgenden Büchern von *De arte poetica* wieder begegnen.

4.2.2 Inspiration, Invention und Komposition

Zu Beginn des zweiten Buches bittet Vida die Musen darum, ihm neue Wege der Vermittlung von *inventio* und *dispositio* aufzuzeigen («novos ostendite calles», II, Vv. 7, 11–16). Die Bitte um «novos [...] calles» verdeutlicht, dass Vida die Prinzipien, die er seinen Schülern lehrt – an dieser Stelle die Neuheit des dichterisch Dargestellten –, auch im didaktisch angelegten Lehrgedicht unmittelbar umzusetzen versucht.

Während die *inventio* durch göttliche Eingebung erfolgt und der Geduld aufseiten des Dichters bedarf (II, Vv. 13–14), können *dispositio* und *elocutio* als Kunstfertigkeit erlernt werden (II, Vv. 15–16). Die *inventio* scheint in wenigen Zeilen abgehandelt: Wem (ein) Gott wohlgesinnt ist, dem wird der gewünschte Stoff unerwartet einfallen (II, Vv. 13–14). Ist der Stoff erst einmal gefunden, stellt sich die Frage der adäquaten Darstellung. Erst gegen Ende des zweiten Buches kommt Vida noch einmal auf die Auswahl des Stoffes zu sprechen und präzisiert folgendermassen: Da die Leser bei Wiederholungen zur Ermüdung neigen, empfiehlt Vida die Bearbeitung eines wenig bekannten Inhalts, der zudem in neuer Gestalt erscheinen soll (II, Vv. 229–341). Der Stoff soll nicht frei erfunden sein, sondern aus dem Griechischen in die lateinische Sprache überführt werden (II, Vv. 546–548).⁴⁸ Dieses Vorgehen wird mit einer heroischen Metapher veranschaulicht: Der zukünftige Poet wird aufgefordert, die Reiche der Griechen mit seinen Augen auszukundschaften («[e]xplorare oculis»).

Inventa ex aliis disce: et te plurima Achivos
 Consulere hortamur veteres, Argivaque regna
 Explorare oculis, [...]»⁴⁹ (II, Vv. 542–544)

Diese Metapher wird weitergeführt, wenn der Leser aufgefordert wird, den Glanz von Vergils Erscheinung zu vergegenwärtigen – von Vergil, der seinerseits die Rüstung Homers „erobert“ hat.

Aspice ut insignis peregrino incedat in auro
 Fatidicae Mantus, et Minci Filius amnis,

⁴⁶ *Inst. Orat.*, VIII, 6, 11: «Und manchmal aus solchen Metaphern, die in kühner und beinahe waghalsiger Übertragung gewonnen werden, entsteht wunderbare Erhabenheit, wenn wir gefühllosen Dingen ein Handeln und Leben verleihen [...]».

⁴⁷ *Inst. Orat.*, IX, 2, 29: «Noch mehr Kühnheit und – mit Ciceros Worten – stärkere Lungenkraft verlangt die Erfindung von Personen, die sogenannte *Prosopopoïe*; denn aufs wunderbarste verleiht sie der Rede nicht nur Abwechslung, sondern zumal auch erregende Spannung.»

⁴⁸ Vida sieht die antiken Griechen als Wegbereiter der grossartigen Literatur. Die lateinischen Dichter ihrerseits hätten dieses Erbe überhöht und noch glorioser gemacht – das antike Rom wurde zur bedeutendsten aller Städte, und das nicht nur der Literatur, sondern auch der Kriegskünste. Vida bittet Apollon darum, diese Glorie weiterhin zu erhalten, auch wenn die Kriegskünste den „Römern“ nicht mehr gutgesinnt seien und fremde Mächte Italien einzunehmen drohen. Siehe II, Vv. 542–571.

⁴⁹ Lerne die Erfindungen anderer kennen: Ich ermutige dich vor allem, / die alten Griechen zu konsultieren, erkunde die Reiche der Argiver / mit deinen Augen, [...]

Fulgeat et magni exuvias indutus Homeri,
Nec pudet. [...] ⁵⁰ (II, Vv. 549–552)

Die Übersetzung und Nachahmung griechischer Texte sowie die Anreicherung des kulturellen Erbes Latiums werden zur Heldentat erklärt, der (angehende) Dichter mit dem Helden gleichgesetzt. Mit dieser Metapher wird erneut Vidas Vorliebe für epische Stoffe⁵¹ kundgetan. Vida legt dem Schüler zwar nahe, die Wahl von Inhalt und Genre nach seinen persönlichen Fähigkeiten auszurichten (I, V. 40), preist aber zugleich den Hexameter sowie die Götter- und Heldengesänge als Vorbilder aller Dichtung. Der Hexameter sei das ursprüngliche Metrum gewesen, das Apollon seiner Tochter Phemonoé zur Verwendung in den Orakeln geschenkt habe. Analog dazu „schenkt“ auch Vida seinem Schüler das epische Metrum – denn vom epischen Stil lassen sich alle weiteren Stile ableiten (I, Vv. 33–43).

Ist der Stoff erst einmal klar umrissen und das Genre bestimmt, ist es die zentrale Aufgabe des Dichters, die Aufmerksamkeit der Leser zu erregen und aufrechtzuerhalten.

Protinus illectas succende cupidine mentes,
Et studium lectorum animis innecte legendi. ⁵² (II, Vv. 38–39)

Laut Vida soll das ganze Werk als spannende Zeichenfährte zu einem vollständigen und kohärenten Schlussbild konzipiert sein, was mit folgendem Bild verdeutlicht wird: Gleichsam als würde der wolkenverhangene Himmel sich nach und nach lichten, wird am Ende des Werkes ein klares Bild sichtbar (II, Vv. 40–45).⁵³

Teil des Fährtenspiels sind die folgenden Mittel, die besonders effektiv zur Schaffung von Aufmerksamkeit beitragen: Spannung, Überraschung, Fiktion und *innovatio* (II, Vv. 56–57, 98–100, 339–341). Zu Beginn sollen in einem Aperçu die zentralen Inhalte angedeutet werden. Der Text soll an dieser Stelle weder schwülstig sein noch der Inhalt zu gewaltig dargestellt werden, um das Grossartige nicht bereits zu Beginn zu verspielen, sondern für spätere Szenen aufzubewahren. Begonnen wird in *medias res*, und zwar bereits in der Nähe des Endes, sodass der Leser voller Spannung die Auflösung erwartet, sich dem Erzähler aber gleichzeitig Möglichkeiten bieten, die Geschichte retrospektiv aufzufalten.

Primus at ille labor versu tenuisse legentem
Suspensum, incertumque diu, qui denique rerum
Eventus maneat, [...] ⁵⁴ (II, Vv. 98–100)

Es ist die Aufgabe des Dichters, auf die Konstruktion seines Werkes besonderes Augenmerk zu richten: Nichts soll willkürlich, alles soll den Regeln der Vernunft entsprechend angeordnet sein (II, Vv. 156–159). Dabei soll der Leser die Konstruiertheit des Textes nicht bemerken; dieser soll natürlich gefügt erscheinen oder durch bewusste Ausschweifungen die strikte Konstruktionslinie verbergen (II, Vv. 213–214, 226–227). *Ex negativo* werden in Bezug auf die stringente Konstruktion das Lob und die Bewunderung eingebracht:

[...] tecumque premendo
Totum opus aedifices, iterumque, iterumque retractes
Laudatum alterius frustra mirabere carmen.

⁵⁰ Schau mit welcher Zierde er einherschreitet, eingehüllt in fremdländisches Gold, / Sprössling der schicksalsverkündenden Manto und des Flusses Mincio, / und wie er glänzt, eingekleidet in die Rüstung des grossen Homer, / für die er sich nicht schämt.

⁵¹ Unzählige Stellen untermauern diesen Vorzug: II, Vv. 283–289; III, Vv. 177–184, 367–369, 411–414, 440–442.

⁵² Beginne unverzüglich, den Leser zu verführen und das Verlangen seines Geistes zu entfachen, / umschlinge seine Seele mit der Lust des Lesens.

⁵³ Vgl. dazu *Inst. Orat.*, VIII, 3, 63: «Eine Art besteht also darin, gewissermassen in Worten ein Gesamtbild der Dinge abzuzeichnen [...]».

⁵⁴ Die wichtigste Aufgabe ist es, den Vers so zu gestalten, dass er den Leser / fesselt, er lange unsicher bleibt / über den Ausgang der Handlung.

Nec te fors inopina regat, casusque labantem.
 Omnia consilis provisa, animoque volenti
 Certus age, ac semper nutu rationis eant res.⁵⁵ (II, Vv. 157–162)

Schafft der Dichter es nämlich *nicht*, seine Konstruktion vollständig nach den Regeln der Vernunft zu gestalten, werden Lob und Bewunderung einem anderen zuteil («[I]audatum alterius frustra mirabere carmen»).

Wiederholt wird das Empfinden des Lesers zur Orientierung ins Feld geführt: Was erzählt wird, muss dem Erzählten und seiner Dynamik angemessen sein. Inmitten einer rasanten Kampfszene interessiert sich der Leser nicht für eine ausführliche Ekphrasis oder unglaublich lange Dialoge (II, Vv. 179–185, 307–310). Ebenso muss der Autor stets auf die Reaktion bedacht sein und an jenen Stellen, an denen der Leser erschöpft sein könnte, einen lieblichen Gesang einfügen (II, V. 241) oder das Thema und die Perspektive variieren (*variatio*, II, Vv. 220–225). Für das Vergnügen des Lesers dürfen prägnante *sententias*, die das angenehme Leben der Menschen betreffen (II, Vv. 278–279), nicht fehlen – diese bleiben in Erinnerung und werden weitergegeben (II, V. 281).

Fiktive Einschübe dienen ebenfalls dazu, die Aufmerksamkeit der Leser aufrechtzuerhalten («dulcia [...] teneant mendacia mentes», II, V. 316). Wenngleich die Dichtung der Wahrheit und der Wirklichkeit grundsätzlich ähnlich sein soll («saltem sint simillima veris», II, V. 306), stellen Fiktionen Momente dichterischer Freiheit dar, die ausserhalb der Kategorien des Wahren und Wahrscheinlichen wirken – so ist jedem Leser stets bewusst, dass es an bestimmten Stellen nicht um wörtliche Glaubwürdigkeit, sondern um spezifisch literarische Effekte geht (II, Vv. 315–319).

Fiktionen sind unterschiedlich ausgerichtet, je nachdem, wie neu ihr Inhalt ist. Bekannte Bilder und Erzählungen verweisen oft auf antike Mythen und stellen diese in einen neuen Kontext. Neu erfundene, fiktive Einschübe erregen Aufmerksamkeit und Staunen (II, Vv. 320–324), insbesondere weil sie die Anschaulichkeit des Erzählten verstärken.⁵⁶ Die Kraft der *énargeia*⁵⁷ kann sich entfalten, wenn Worte und Inhalt sich übereinanderlegen (II, Vv. 367–368) und das Erzählte nicht als Gesagtes erscheint, sondern unmittelbar – für die Ohren und Augen des Lesers – wahrnehmbar wird (II, Vv. 382–394). Vida verweist implizit auf die *énargeia*, indem er eine Stelle der *Institutiones Oratoriae* (VIII, 3, 67–69) in seine Poetik integriert (II, Vv. 377–392). Es handelt sich um die Schilderung einer kriegerischen Einnahme einer Stadt, angelehnt an das zweite Buch der *Aeneis* und die kriegerische Eroberung Trojas. Die Stelle zeigt auf eindruckliche Art und Weise, wie Vida den literarischen Text Vergils und Quintilians Rhetoriklehre übereinanderlegt, um seinem Schüler sowohl die Lehre als auch die literarische Umsetzung der *evidentia* und deren Wirkung zu „veranschaulichen“. Dargestellt werden eine angegriffene Stadt, in der die Schläge und Schüsse der Waffen genauso wahrnehmbar werden wie die Flammen, die sich von Gipfel zu Gipfel ausbreiten, und die Menschen, die verzweifelt durch die Gassen rennen. Erzählt wird in einer schnellen

⁵⁵ Wenn du dich nicht konzentrierst / auf die Konstruktion des gesamten Werkes, du es nicht wieder und wieder überarbeitest, / wird der Gesang eines anderen das Lob und dein vergebliches Staunen ernten. / Lasse dich nicht wankend von einem plötzlichen Zufall leiten. / Bemühe dich, alles vorherzusehen, bewege sicher / den geeigneten Geist, sodass die Dinge immer der Vernunft folgen.

⁵⁶ Vgl. dazu *Inst. Orat.*, VIII, 3, 70.

⁵⁷ Die *énargeia* ist neben der aristotelischen *enérgeia* ein Teil der *evidentia*. Während die *enérgeia* die sprachliche Fähigkeit meint, Dinge lebendig erscheinen zu lassen, geht die *énargeia* zum einen auf die Idee einer detailliert-bildlichen Beschreibung, zum anderen auf die Vorstellung absoluter, mental-bildlicher Evidenz zurück. Die Stoiker haben die *énargeia* als Ursprung der Emotionen betrachtet – von daher rührt die Zugehörigkeit der *evidentia* zur Rhetorik der Affekte. Auch für Quintilian – eine der wichtigsten Quellen Vidas – existiert eine Korrelation zwischen den Bildern, die der Redner kreiert, und den Emotionen, die daraus bei den Zuhörern entstehen (*Inst. Orat.*, VI, 2, 29–30). Siehe dazu ebenfalls das Lemma «Evidentia, Evidenz» im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*; zudem GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence*, S. 99, 136, 148.

Stakkato-Sprache, wobei unter anderem durch die häufige Verwendung des Suffixes «-que» die regelmässige ertönenden Schüsse angedeutet werden und durch die vielen S-Laute das Zischen der Flammen dargestellt wird. Die Onomatopoesie ergänzt das wirkungsstarke Mittel der *énargeia*, sodass ein lebendiger Gesamteindruck entsteht:

Pour Vida, l'*énargeia* est fondamentale; sans la nommer, il la rendit particulièrement prégnante aux yeux de ses contemporains par des exemples et des illustrations particulièrement virtuoses. Pour Vida, le rôle des poètes héroïques est de donner à voir une image forte, qui mobilise tous les sens dans une tension visionnaire.⁵⁸

Die veranschaulichende und verlebendigende Kraft der Sprache löst die Vorrangstellung der Allegorie ab. Der Bildcharakter gewinnt einen ästhetischen Wert, während der moralische Gehalt in den Hintergrund rückt oder gar verschwindet.

[...] puisque c'est désormais la vive représentation qui fait connaître les choses, plus que la fable.
[...] Ainsi le pouvoir de la poésie sur les esprits est avant tout esthétique et non pas moral.⁵⁹

Am Ende des zweiten Buches kommt der Text auf die *inspiratio* zu sprechen. Diese beginnt mit dem „heiligen Furor“ («sacer [...] furor», II, V. 395), den die Götter in die Seelen der Dichter einflössen (II, V. 404).

[...] Unde hæc tam clara repente
Tempestas? Deus ecce deus jam corda fatigat,
Altius insinuat venis, penitusque per artus
Deditur, atque faces sævas sub pectore versat.
Nec se jam capit acer agens calor, igneaque intus
Vis sævit, totoque agitat se corpore numen.
Ille autem exultans jactat jam non sua verba,
Oblitusque hominem, mirum sonat. Haud potis ignem
Excutare. Invitum miratur se ire, rapique
Præcipitem te, Phœbe, vocans te, Phœbe [...] ⁶⁰ (II, Vv. 428–437)

Der göttliche Furor dringt in den Körper des Dichters ein und erfüllt selbst dessen innerste Glieder. Fieber («acer [...] calor») – eine feurige Gewalt («igneaque [...] vis») – steigt in ihm auf. In diesem körperlichen und geistigen Extremzustand spricht er Worte aus, die nicht die seinen und nicht mehr menschlich sind: Sie klingen seltsam («mirum sonat»). Der Ergriffene ist über sich selbst erstaunt («miratur se») und kann gar nicht anders, als sich fortzureissen zu lassen und Phoebus um Hilfe anzurufen.

Das Staunen in Bezug auf die während des Furors ausgesprochenen Verse ist leicht negativ konnotiert, ähnlich dem Staunen des Dichters über seine Verse, bevor er nach einer Ruhephase beginnt, diese ausführlich zu revidieren.

Miratur tacitus, nec se cognoscit in illis
Immemor, atque operum piget, ac se se increpat ultro.
Tum retractat opus, commissa piacula doctæ
Palladis arte luens. Nunc hæc, nunc rejicit illa,

⁵⁸ CHEVROLET, *L'idée de la fable*, S. 533.

⁵⁹ DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 70.

⁶⁰ Woher kommt plötzlich dieser leuchtende / Sturm? Es ist ein Gott, ja ein Gott, der die Herzen heimsucht, / von hoch oben erfüllt er die Venen, verteilt sich ins Innerste der / Glieder und quält die Brust mit heftigen Flammen. / Ein heftiges und lebhaftes Fieber erfasst ihn, eine feurige Kraft tobt / im Innern, im ganzen Körper bewegt sich die Gottheit. / Und er, in Ekstase, ruft Worte aus, die nicht die seinen sind, / vergessen das Menschsein, erklingt Wundersames. Du kannst die Flammen nicht / abschütteln. Widerwillig geht er, staunend und ergriffen, / jäh ruft er dich an, Phöbe, Phöbe [...] // ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 211–212: «Vom platonischen Enthusiasmus [...] sind für Vidas ‚furor‘-Lehre drei Aspekte relevant: Erstens ist dieser göttliche Wahn für den dichterischen Erfolg obligatorisch. Zweitens schließt die Begeisterung jede rationale Kontrolle aus. Und drittens sprechen Dichter im Enthusiasmus nicht durch eigene Kraft, sondern als Begeisterte bzw. Besessene.»

Omnia tuta timens, melioraque sufficit illis,
[...] ⁶¹ (III, Vv. 478–482)

Gestaunt werden kann also nicht nur über herausragende dichterische Verse, sondern auch über die eigenen Verse, die noch nicht dem finalen Zustand entsprechen.⁶² Dieses Staunen ist notwendig, um die intensive und Geduld einfordernde Überarbeitung zu initiieren, sodass am Schluss das negative in ein positives Staunen umschlägt und der Ruhm des Dichters bis in himmlische Höhen steigt (III, Vv. 516–524).

Der göttliche Ursprung der Dichtung markiert nur den Beginn des poetischen Schaffens. Es wird eine klare Trennung zwischen irrationaler und rationaler Phase – wenn auch in einer gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Phasen voneinander – postuliert. Die rationale Arbeit am Text ist nicht nur wichtig, um dem Furor die Zügel (II, V. 450) anzulegen, sondern auch, um die Effekte auf die Leser genau zu steuern.

Discitur hinc etenim sensus, mentesque legentum
Flectere diversosque animis motus dare, ut illis
Imperet arte potens dictu mirabile vates.
Nam semper, seu læta canat, seu tristia mœrens,
Affectas implet tacita dulcedine mentes. ⁶³ (II, Vv. 510–514)

Durch den gezielten Einsatz rhetorischer Mittel erzielt der Dichter Effekte wie Wut, Mitleid, Schmerz, Scham, Liebe, Begehren (II, Vv. 515–532) und löst zugleich auf einer metapoetischen Ebene Staunen über sein Können aus.

Obwohl im zweiten Buch die spezifischen rhetorischen Mittel der *dispositio* abgehandelt werden, bleibt das Staunen eingebettet in den Rahmen, der dem Schüler die Begeisterung für die antiken Dichter zu vermitteln sucht. Entsprechend trägt die Strukturierung des dichterischen Werkes auf einer übergeordneten Ebene zur *admiratio* bei.

4.2.3 Die sprachliche Ausgestaltung des Textes

Im dritten Buch erläutert Vida jene Beschaffenheit der Ausdrücke (III, V. 1), die aufgrund ihrer Vielfalt die Grundlage des Lesevergnügens darstellen. Die Ohren und das Herz sollen dabei gleichermassen angesprochen werden:

Nunc hanc, nunc aliam ingredere, et mutare memento,
jamque hos, jamque alios haud segnis sumere vultus.
Nempe inde illectas aures immensa voluptas
Detinet, et dulci pertentat pectora motu. ⁶⁴ (III, Vv. 35–38)

⁶¹ Er verstummt erstaunt, erkennt sich nicht wieder in seinen Versen, / ist ohne Erinnerung; verdrossen über sein Werk schilt er sich selber. / Dann nimmt er sein Werk wieder auf und stöhnt sich mit der Kunst / der gelehrten Pallas. Er verwirft diesen und jenen Vers, / verdächtigt auch alle scheinbar fehlerfreien Stellen und wählt bessere aus, / [...]

⁶² Verursacht wird dieser Zustand zwischen Erstaunen und Scham insbesondere durch die zu grosse und uneinheitliche Vielfalt – deshalb die Aufforderung, die üppige «silva» (III, Vv. 483–485) zu stutzen und alle Verse, die nicht zur Verbesserung des Textes beitragen, zu entfernen. Diese Äusserung ist sicherlich angelehnt an Quintilians Kritik an der Silva, die seiner Meinung nach ein zu schnell und euphorisch hingeschriebenes sowie unstrukturiertes Genre darstellt, das erst noch der Überarbeitung bedarf. Vgl. *Inst. Orat.*, X, 3, 17.

⁶³ Von hier lernt er die Sinne und den Geist der Leser zu berühren, / ihre Seelen in verschiedene Richtungen zu bewegen, sodass er / mit seiner Kunst – erstaunlich zu sagen – als mächtiger Dichter über sie herrscht. / Denn immer, ob er Fröhliches besingt oder ein Unglück betrauert, / schafft er Emotionen und erfüllt die Gemüter mit einer geheimnisvollen Lieblichkeit.

⁶⁴ Beginne einmal mit dieser, einmal mit jener Figur und denk daran, abzuwechseln, / wende einmal diesen, einmal jenen Ausdruck an. / Denn daher kommt das unendliche Vergnügen, das unsere Ohren verführt, / es hält sie fest, und durchdringt unsere Herzen mit einer lieblichen Empfindung.

Die Vielfalt der Sprache ist angelehnt an die immense Vielfalt der Natur (III, Vv. 39–43), wobei Vida wie Poliziano und Pontano nicht nach einer realistischen Nachahmung der Natur, sondern nach der Mimesis ihrer Vielfalt sucht. Das Einzigartige der Dichtung ist es nämlich, dass diese vielfältigen Objekte nicht mit existierenden Worten («*verbis [...] veris*») dargestellt – die „reellen“ Vokabeln werden zurückgelassen («*relictis*») –, sondern neue Vokabeln zu ihrer Darstellung herbeigeholt werden («*accersant simulata*», III, Vv. 44–45). Diese neuen Bezeichnungen kleiden die dargestellten Objekte in ungewohnte Gewänder, sodass diese über ihre neue Erscheinung erstaunt und erfreut sind und nicht mehr zu ihren alten Bezeichnungen zurückwollen. Diese Metapher setzt den Auftakt zu Vidas Reflexion über die Metapher⁶⁵ – wie bereits mehrfach gesehen, setzt Vida unmittelbar um, was er zu vermitteln sucht.

[...] *sæpe externi mirentur amictus*
Unde illi, lætæque aliena luce fruantur,
*Mutatoque habitu; nec jam sua nomina mallent?*⁶⁶ (III, Vv. 48–50)

Usque adeo passim sua res insignia lætæ
Permutantque, juvantque vicissim, et mutua se se
Altera in alterius transformat protinus ora.
*Tum specie capti gaudent spectare legentes.*⁶⁷ (III, Vv. 58–61)

Die Freude der Dinge über ihre sprachliche Vielgestaltigkeit und Verwandlung überträgt sich auf den Leser, wenn dieser die illusorische, sich wandelnde Sprachoberfläche bestaunt («*spectat*»). Dieses Phänomen wird anhand eines weiteren Bildes veranschaulicht:

Nam diversa simul datur e re cernere eadem
Multarum simulacra animo subeuntia rerum.
Ceu com forte olim placidi liquidissima ponti
Aequora vicina spectat de rupe viator,
Tantum illi subjecta oculis est mobilis unda:
Ille tamen silvas, interque virentia prata
Inspiciens miratur, aquæ quæ purior humor
*Cuncta refert, captosque eludit imagine visus.*⁶⁸ (III, Vv. 62–69)

Für den Leser verhält es sich wie für den Reisenden, der von einem Felsen aus auf das ruhende und glatte Meer blickt und dort im Lichtspiel illusorische, vielgestaltige Spiegelungsreflexe erblickt.⁶⁹ Er betrachtet die

⁶⁵ PAPPE, *Commentaire*, S. 177, Fn. 133. Pappe verweist an dieser Stelle auf auch *Inst. Orat.*, VIII, 6. Vida thematisiert in der Folge auch die Metonymie (III, Vv. 123–125), die *contradictio* (III, Vv. 136–138) und den Vergleich (III, Vv. 163–169). Im Gegensatz zur Metapher wird das Staunen in Bezug auf diese rhetorischen Mittel nicht erwähnt.

⁶⁶ Diese Dinge, die fremden Gewänder bestaunend, fragten sich oft, / woher sie kämen, und erfreuten sich fröhlich am ungewohnten Glanz / und am veränderten Aussehen; nicht einmal ihrem ursprünglichen Namen waren sie mehr gewogen.

⁶⁷ In einem fort wechseln die Dinge heiter ihre / Vorzeichen, sie erfreuen uns der Reihe nach und verwandeln sich / gegenseitig, das eine in das Antlitz des anderen. / Von diesem Anblick gefesselt erfreuen sich die Leser am Zuschauen.

⁶⁸ Denn ein und dieselbe Sache gibt uns gleichzeitig verschiedene Dinge zu erkennen. / Das sind die vielfältigen Bilder, die in den Geist eindringen. / Gleich wie ein Reisender, wenn er von einem nahen Felsen / die klare Oberfläche des ruhigen Meeres betrachtet, / so befindet sich vor seinen Augen nur eine sich bewegende Welle: / Dennoch kann er darin staunend die Wälder, umgeben / von grünen Wiesen, betrachten. Denn im Wasser, ganz rein, / spiegelt sich alles, der Blick ist gefesselt und getäuscht von einem Bild.

⁶⁹ Das Moment des Lichts ist zentral in Vidas Lehre der *elocutio*: Der Dichter hat die Fähigkeit, mit seinem Sprachspiel die Dinge zu erleuchten und zum Glänzen zu bringen (III, Vv. 20–21, 73–74). Gleichzeitig ist er dazu aufgerufen, nur jene Worte auszuwählen, die Licht, Glanz und Ausstrahlung bringen (III, Vv. 179–184). Während also für die *inspiratio* das Feuer eine zentrale Rolle spielt, ist es in Bezug auf die *elocutio* das Licht, das im Vordergrund steht. Im Gegensatz zum Feuer hat das Licht keine zerstörerische, sondern eine strahlende Wirkung.

literarischen Bilder mit Staunen («[i]nspiciens miratur») – wohlwissend, dass es sich um poetische, nicht um reelle Bilder handelt.⁷⁰

Die literarische Metapher ist Ausdruck des kreativen und visuellen Charakters der Dichtung. Sie zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie ungewohnte Verbindungen herstellt und neue Bilder schafft. Als solche unterscheidet sie sich von der Metapher, wie sie beispielsweise von den Rednern oder gar von den Bauern geschaffen und angewandt wird. Der Redner benutzt Metaphern zur Visualisierung und zur Überzeugung des Richters, der Bauer bedient sich Ausdrücken wie „durstige Wiesen“ oder „lachende Felder“ (II, Vv. 84–95), weil ihm keine passenden Worte zur Verfügung stehen. Wie schon Pontano entbindet auch Vida den Dichter von jeglicher Zweckgebundenheit und spricht ihm, im Gegensatz zum Redner und zum Bauern, Ausdrucksfreiheit zu. Diese Freiheit steht ihm bei der Bildung von Sprachbildern genauso zu wie in der Gestaltung des Versmasses. Als Vorbilder der kreativen Ausdrucksweise dienen die «vates» – die Dichterpropheten –, denn die raffinierte Ausschmückung («cultus magis») zählt genauso zu ihrem sprachlichen Inventar wie die ungewohnten rhetorischen Figuren («colores / Insoliti», III, Vv. 114–115). Resultat der aussergewöhnlichen Ausdruckskraft sind die «miris [...] dictis», die erstaunlichen Äusserungen:

Crebrius hi fando gaudent super æthera miris
Tollere res (nec sit fas tantum credere) dictis.⁷¹ (III, Vv. 116–117)

«[M]iris [...] dictis» umschliesst die beiden Zeilen als Endreim: In der ersten Zeile wird der Effekt der Erhebung über den Äther hinaus beschrieben, in der zweiten Zeile werden Inhalt und Ausdruck zusammengebracht. Die *miris dictis* sind das Wesentliche der Dichtung, während ihre Glaubwürdigkeit von geringer Relevanz ist («nec sit fas tantum credere», vgl. ebenso III, V. 112).

Wie aber gelangt nun der junge Dichter zu solchen Ausdrücken? Indem er aus dem Wald der Worte (III, V. 180) jene auswählt, die in ihrer Schönheit und ihrem Glanz herausragen (III, V. 181). Zu ihnen findet der Schüler in erster Linie über die Lektüre der antiken Meister (III, Vv. 185–192). Diese Meister dürfen und sollen nachgeahmt werden, allerdings immer in eigenständiger und neuartiger Art und Weise: «Nova sit facies, nova prorsus imago.»⁷² (III, V. 220) Eine gelungene und überraschende Wortwahl gilt als «erstaunliche Kunst» («mira arte», III, V. 226),⁷³ wobei auch hier die Maxime der optimalen Balance – in diesem Falle zwischen Nachahmung und Eigenständigkeit – bemüht wird (III, Vv. 264–265).

Weitere Teile dieser Balance sind die Angemessenheit von Klang und Rhythmus an den dargestellten Inhalt sowie die Verbindung von Leichtem und Schwerem (III, Vv. 373–376), Schönem und Hässlichem (III, Vv. 377–381), Stürmischem und Ruhigem (III, Vv. 385–396) – diese Ausgewogenheit bildet die klassische Grundlage, für die Vida von Boileau und Pope zitiert und verehrt wurde, und sie löst im Leser Staunen aus («mirabere legendo», III, V. 397):⁷⁴

⁷⁰ Der ausgedehnte Diskurs über die Metapher (III, Vv. 39–97) steht in Zusammenhang mit der *énargeia*, die bereits im zweiten Buch ausführlich behandelt wurde. Schon Quintilian hatte diesen Zusammenhang hergestellt, siehe *Inst. Orat.*, VIII, 6, 19; ebenso VI, 2, 32: «Denn die Metapher ist größtenteils dazu erfunden, auf das Gefühl zu wirken und die Dinge deutlich zu bezeichnen und vor Augen zu stellen [...]».

⁷¹ Häufig gefällt es ihnen, die Dinge mit erstaunlichen Worten in die höchsten Sphären / zu heben (ohne dass man diese glauben müsste).

⁷² Neu sei das Antlitz, völlig neu das Bild.

⁷³ Vgl. I, V. 167 und die dortige Bezeichnung von Vergils Kunst als «mira [...] arte».

⁷⁴ PAPPE, *Commentaire*, S. 211, Fn. 165.

Omnia sed numeris vocum concordibus aptant,
Atque sono quaecumque canunt imitantur, et apta
Verborum facie, et quaesito carminis ore.⁷⁵ (III, Vv. 367–369)

Das dritte Buch endet, wie das erste Buch begonnen hat: mit einer Lobrede auf Vergil. Die Bewunderung des grossen lateinischen Dichters und seines Werkes umrahmen damit die drei Bücher von *De arte poetica* und schliessen ihre Inhalte in diesen Rahmen ein.

Omnis in Elysiis unum te Græcia campis
Miraturque, auditque ultro, assurgitque canenti.
Te sine nil nobis pulchrum. Omnes ora Latini
In te, oculosque ferunt versi. Tua maxima virtus
Omnibus auxilio est. [...] ⁷⁶ (III, Vv. 568–572)

Vergil hat es nicht nur ins Elysium geschafft, sondern er ist dort auch der einzige (lateinische) Dichter, der von den Griechen bestaunt und bewundert wird. Als Dichtervater wird er in den letzten Zeilen als Inspirationsquelle angerufen:

[...] Salve, sanctissime vates.
[...]
Advenies, pater, atque animis te te infere nostris.⁷⁷ (III, Vv. 588–592)

4.3 Exkurs: Prometheus und die Zivilisierung des Menschen durch das Staunen

Poliziano wie auch Vida beschreiben die mythologische Erhebung der *conditio humana* aus einem primitiven in einen kultivierten Zustand. Beide thematisieren, dass das Feuer des Prometheus allein nicht ausreichte, um die Menschen zu zivilisieren: Erst die Dichtung schaffte es, den geistigen Zustand der Menschen zu erhöhen und so einen Zugang zu gesellschaftlichen Regeln, Wissen und dem Göttlichen zu schaffen.

Bei Poliziano: Gott war müde vom geistigen und emotionalen Stumpfsinn der Menschen, woraufhin er beschloss, ihnen die «divina Poesia» als Führerin der menschlichen Seelen zu schicken und damit ihre Begierden zu zügeln, die Faulen anzutreiben und die Ungehobelten zu erziehen (*Nutricia*, Vv. 67–74).

Da Dichtung die Gesellschaft an sich erst begründet, ist es nicht mehr nötig, ihr einen Stellenwert innerhalb der Gesellschaft zu erkämpfen, wie es noch in der frühen Renaissance versucht wurde.⁷⁸

Die Poesia erhält die Aufgabe, den fast verglühten prometheischen Funken in den Herzen der Menschen zu nähren und das göttliche Feuer in ihnen (wieder) zu entfachen. Damit wird das prometheische Feuer als innerliches Feuer interpretiert – das ohne die Poesia verkümmert wäre.⁷⁹ Prometheus selbst erscheint als einer der ersten *vates* (*Nutricia*, V. 202), der Orakel verkündet (V. 200). Zudem tritt er als Figur auf, die die Begierden der Menschen ausgleicht. So rettet er einen Satyr vor dem Feuer, das dieser zu sehr begehrt hat.

Der Mythos, wie Vida ihn erzählt, fokussiert auf einen anderen Aspekt: Prometheus bringt den Menschen nicht nur das Feuer, sondern auch die Sterne – eine Metapher für die Musen (I, Vv. 516–518). Die Musik der Sterne, die von den Musen geleitet wird und Prometheus in Erstaunen versetzt, scheint Prometheus neben dem Feuer das nützlichste Geschenk an die Menschen zu sein. Das Staunen ist damit wesentliche Ursache

⁷⁵ Sie passen die Äusserungen immerzu dem entsprechenden Rhythmus an, / und sie ahmen, wenn sie singen, auch den Klang nach und geben / den Worten die richtige Gestalt und dem Gesang das passende Antlitz.

⁷⁶ In den elysischen Gefilden bestaunt dich ganz Griechenland / als einzigen, sie hören zu und erheben sich bei deinem Gesang. / Ohne dich ist unsere Schönheit nichtig. Alle Lateiner haben ihr Gesicht / dir zugewandt, auf dich richten sie ihre Augen. Deine unbeschreibliche Kraft / kommt allen zu Hilfe. [...]

⁷⁷ Wir grüssen dich, heiligster aller Poeten. / [...] / Komm, du unser Vater, und dringe in unsere Seelen ein.

⁷⁸ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 132.

⁷⁹ Vgl. dazu ANGELO POLIZIANO, *Miscellaneous poems. Ad Patrem*, S. 155, Vv. 16–20. Genannt bei RAYMOND TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Bd. 1, Genève 1976, S. 153.

für die Entscheidung des Prometheus, den Menschen die himmlischen Klänge und die Musen weiterzugeben. Eine Analogie könnte man zur Aufforderung Vidas an seine Schüler ziehen, die „Reiche“ der antiken Griechen und Römer auszukundschaften und deren „Schätze“ in die zeitgenössische Dichtung zu überführen. Der „Diebstahl“ wird den Schülern in Anlehnung an Prometheus gar ans Herz gelegt (III, Vv. 223–227). In Bezug auf das „Diebesgut“ gilt – wiederum in Analogie zu Prometheus – das Staunen als Ursache der Überführung in die neue Welt.

Wie der Prometheus-Mythos zeigt, bedeutet „Diebstahl“, etwas aus Bewunderung und Wertschätzung aus einem fremden in den eigenen Bereich zu übertragen, um es dort nutzbringend einzusetzen.⁸⁰

Die Götter genehmigen dieses göttliche Geschenk (I, V. 527) zwar, züchtigen Prometheus aber gleichzeitig für seinen übermässigen Wagemut. Das Titanische und Heldenhafte ist eine Charakteristik sowohl des Prometheus als auch des Dichters. Denn auch im Falle Vergils fühlen sich die Götter aufgrund dessen dichterischer Kühnheiten vor den Kopf gestossen und verblüfft.

Avec Vida, Prométhée devient donc le prototype du Poète. L'assimilation du Titan à l'artiste créateur s'était déjà trouvée chez Filippo Villani [...] en dehors de Villani, de Vida e surtout de Chapman, nous ne l' [le mythe] avons relevé chez aucun autre poète.⁸¹

In Vidas *Poetik* ist Prometheus noch nicht der kongeniale und anmassende Schöpfer, wie er es später, zum Beispiel bei Goethe, sein wird. Ebenso ist er nicht, wie bei Poliziano, selbst einer der *vates*. Aber Vidas Prometheus verbindet mit dem zivilisatorischen den dichterischen Aspekt und spricht der Dichtung denselben essenziellen kulturellen Wert wie dem Feuer zu.

4.4 Überraschung und Staunen in der Literatur: *Scacchia Ludus*

Zu den Werken, die im Zeitraum der *Poetik* entstanden sind, zählen die lateinischen (Lehr-)Dichtungen *Scacchia Ludus*⁸² und *Bombyces*. Erstere wurde über achtzigmal neu aufgelegt und unzählige Male übersetzt.⁸³ *Scacchia Ludus* führt, mythologisch eingebettet, die Regeln des Schachspiels vor, und zwar indem das Schachbrett als lebendiges Kriegsfeld – angeführt von den jungen Göttern Phoebus und Merkur – inszeniert wird.⁸⁴ Die Verlebendigung des Schachspiels ist dem Effekt der *énargeia* unterstellt: Erzählt wird in Bildern, die das Erzählte unmittelbar veranschaulichen.

Der klassische Stoff des Epos – der Krieg – wird als (Schau-)Spiel dargestellt. Bezüge an antike Vorbilder klingen an, insbesondere an die *Batrachomyomachia*⁸⁵ des Pseudo-Homer oder die *Ludus Troiae* der *Aeneis*.⁸⁶ Näher ist es an Letzteren, denn *Scacchia Ludus* entbehrt des parodistischen Charakters des pseudo-homerischen Epyllions und stellt – wie Vergil – die feierlich-rituelle Stimmung in den Vordergrund.

⁸⁰ ROLFES, *Die lateinische Poetik*, S. 199. Es handelt sich nicht im strengen Sinne um einen „Diebstahl“, denn die Götter erlaubten die Überbringung des göttlichen Geschenks.

⁸¹ TROUSSON, *Le thème de Prométhée*, S. 134.

⁸² Originaltext und Übersetzungen zitiere ich aus: MARCUS HIERONYMUS VIDA, *Schachspiel der Götter. Scacchia Ludus*, eingeleitet und mit der Übersetzung von Johann Joseph Ignatius Hoffmann, herausgegeben von Walther Ludwig, Zürich / München 1979.

⁸³ JOHANN JOSEPH IGNATIUS HOFFMANN, *Einleitung*, in: VIDA, *Schachspiel der Götter*, S. 5.

⁸⁴ Das Schachspiel hat in Europa seit dem 13. Jahrhundert im Zuge der «islamischen Expansion» Verbreitung gefunden und etablierte sich bald als eine der sieben «Tugenden der Ritter». Die «heute noch gültigen Regeln» wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts festgelegt, entstanden also wenige Jahre vor der Verfassung der *Scacchia Ludus*. Siehe dazu HOFFMANN, *Einleitung*, S. 5; ebenso <https://de.wikipedia.org/wiki/Schach#Geschichte> (Stand April 2021).

⁸⁵ HOFFMANN, *Einleitung*, S. 9: «Das kleine Werk, das eine Schlacht zwischen Mäusen und Fröschen im Stil der Kampfszenen der Ilias darstellt und dafür auch den epischen Götterapparat heranzieht, war im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert außerordentlich beliebt.»

⁸⁶ Ebd., S. 8–9.

Die Bewunderung der «mira[e] art[is]» Vergils (I, V. 167), die Vida in seiner *Poetik* dem Schüler mitzugeben versucht, ist in *Scacchia Ludus* durch den inhaltlichen, stilistischen, metrischen⁸⁷ und atmosphärischen Anschluss literarisch gestaltet.

Während Vergil die Spiele in Erinnerung an den verstorbenen Anchises veranstalten lässt, wird das Schachspiel bei Vida als unterhaltendes Schauspiel an der Hochzeit von Oceanus und Tellus auf Geheiss des Bräutigams aufgeführt. Das literarische (Schach-)Spiel begleitet die Entstehung der Erde und der Menschheit und bildet den Übergang des Göttlichen zum Menschlichen.

Sowohl die *Ludus Troiae* als auch Vidas Schachspiel werden von Anfang an von einem staunenden Publikum verfolgt:

incedunt pueri pariterque ante ora parentum
frenatis lucent in equis, quos omnis euntis
Trinacriae mirata fremit Troiaeque iuventus.⁸⁸ (*Aen.*, V, Vv. 553–555)

Tum superis tacite secum mirantibus inquit:
[...] ⁸⁹ (V. 29)

Wird Vergil in *De arte poetica* als einziger Dichter gepriesen (I, Vv. 165–173), der die griechischen Götter zu erstaunen vermag, staunen ebendiese Götter in *Scacchia Ludus* über die Präsentation des Schachspiels.

Analog zu Vergil, der erzählt, wie das «Trojaspiel» nach Rom gelangte, leitet *Scacchia Ludus* mythologisch die Herkunft des Schachspiels in der lateinischen Kultur her.⁹⁰ Der Autor wähnt sich als Erster, der sich dem Schachspiel literarisch annimmt (Vv. 5–6).

Der Anspruch, erster auf einem bestimmten Felde der Dichtung zu sein, war von den römischen Verfassern epischer Lehrgedichte regelmäßig erhoben worden. Die Art, wie Vida in seinem Prolog davon spricht, schließt sich zum Teil wörtlich an die Ausdrücke an, mit denen Lukrez für *De rerum natura*, Vergil für die *Georgica* und Manilius für die *Astronomica* diesen Anspruch geltend gemacht hatten, wodurch Vida deutlich die Reihe dieser Dichter fortsetzen und sein Werk auch als ein neues lateinisches Lehrgedicht gewürdigt wissen will.⁹¹

Der Erzähler inszeniert sich als jugendlicher Dichter und bittet die seriadischen Nymphen, ihm bisher unbestiegene Felsen («inaccessas rupes») und verborgene Pfade («secretum callem») aufzuzeigen. Mit «glühendem Eifer» will er sich einen Weg bahnen, wo bisher keiner ist («[n]ulla via est»):

Dicite, Seriades Nymphae, certamina tanta
Carminibus prorsus vatum illibata priorum.
Nulla via est; tamen ire iuvat, quo me rapit ardor,
Inviaque audaci propero tentare iuventa.
Vos per inaccessible rupes et inhospita euntem
Saxa, Deae, regite, ac secretum ostendite callem.⁹² (Vv. 5–10)

Eine wörtlich analoge Stelle kennen wir aus *De arte poetica* (II, V. 7), allerdings werden dort nicht die seriadischen Nymphen, sondern in Anlehnung an Vergils *Bucolica* die Pieriden angerufen.⁹³ Die Verortung

⁸⁷ Die epische Kleinform bedient sich klassisch des Hexameters.

⁸⁸ Herein reiten die Knaben und bieten gleicherweise vor den Augen ihrer Eltern auf gezügelten Rossen ein strahlendes Bild; ihren Zug bestaunt und umjubelt Trinacrias und Troias ganze Jugend.

⁸⁹ Als nun die Himmlischen sie [die Schachfelder] mit Staunen betrachten [...]

⁹⁰ HOFFMANN, *Einleitung*, S. 9.

⁹¹ Ebd., S. 9.

⁹² Singt, seriadische Nymphen den Kampf um den lohnenden Lorbeer, / Nie noch besungen zuvor durch früherer Dichter Bemühen. / Öd' ist dieses Gebiet; doch treibt mich glühender Eifer / Mutig, nach Sitte der Jugend, den Weg mir beharrlich zu bahnen. / Lenket ihr Göttinnen mich auf nimmer bestiegene Felsen, / Zeiget zum Ziel den verborgenen Pfad, mich sicher geleitend.

⁹³ PAPPE, *Commentaire*, S. 109, Fn. 60.

des Gedichts innerhalb einer neuen lombardischen Mythologie prägt Vidas Dichtung und verleiht ihm Eigenständigkeit. Fiktionen dieser Art sind, wie wir in *De arte poetica* gesehen haben, nicht nur erlaubt, sondern erwünscht, denn sie erhöhen die Aufmerksamkeit der Leser und verleihen dem Erzählten ein originelles Profil (II, Vv. 315–316).

In den letzten beiden Zeilen von *Scacchia Ludus* (Vv. 657–658) bezeichnet sich der Erzähler in der dritten Person als Jüngling, dem die erzählte Geschichte von den Nymphen anvertraut wurde, als diese ihn an den heimischen Ufern des Serio singen hörten – er stilisiert sich als direkte Verbindung zu den Musen und präsentiert seinen Stoff als göttliche Überlieferung. Genauso wie in *Bombyces*⁹⁴ schafft Vida in *Scacchia Ludus* eine «antikisierende Ursprungslegende»:⁹⁵ So habe die Seriadie Scacchis das Schachspiel nach Italien gebracht, nachdem sie es als Wiedergutmachung von Merkur geschenkt und gelehrt bekommen habe (Vv. 646–654). Diese Sage bildet den Rahmen des Gedichts, in dessen Zentrum das lebendige Spiel steht, das Oceanus an seinem Hochzeitsfest den himmlischen Gästen zur Unterhaltung bietet.

Der ambivalente Charakter des Kurzepos wird von Beginn an offenbar: Ein ernster und kriegerischer Epenstoff wird als feierliches (Schau-)Spiel an einer Hochzeit inszeniert. Der Erzähler erläutert die Beschaffenheit und die Aufstellung der künstlichen, aber lebendig scheinenden Figuren (Vv. 37–39), bevor Oceanus die Regeln des Spiels – abwechselnd in Kriegs- und Spielrhetorik – darlegt. Daraufhin bestimmt Jupiter seine zwei Söhne Phoebus und Merkur – beide in «jugendlich blühender Anmut» (Vv. 176–185) – als die beiden Spieler. Die Episode ist frei erfunden, sie findet sich nicht in den Überlieferungen der antiken Mythologie.

Dass Jupiter übergeordnet das Kriegsspiel anleitet, zeigt eine gewisse Parallele zur Rolle, die ihm in *De arte poetica* zuteil wird: Der Göttervater war es, der die ersten Orakelgesänge sprach und der nach und nach die Überlieferung der göttlichen Gesänge an die Menschen anordnete. Diese ursprünglichen Gesänge wurden als «laudes heroum» (I, V. 544) bei festlichen Aktivitäten von den Menschen gesungen. Ein ebensolcher Götter- und Heldengesang wird hier intradiegetisch von Jupiter als Spiel initiiert.

Nach anfänglichem Zögern ereifern die jungen Götter sich mehr und mehr für das Kriegsspiel, in Kampfeslust denken sie sich listige Fallen aus, um den König des Gegners zu töten. Mit sprechenden Vergleichen wird die Stimmung der Spieler veranschaulicht, hier von Phoebus:

Sicut ubi dextrum taurus certamine cornu
Amisit, dum se adverso fert pectore in hostem,
Saevior in pugnam ruit armos sanguine et alte
Colla animosa lavans: gemitu omnis silva remugit.⁹⁶ (Vv. 256–259)

Der Vergleich mit dem «streitenden Stier» ist auf der einen Seite äusserst anschaulich, auf der anderen Seite betont er die kriegerische Seite eines Gottes, der uns eher als der «[g]länzende» und liebliche Gott der Weissagung, der Musik und der Dichtung bekannt ist.⁹⁷ Allerdings gibt es in der Etymologie zu den Namen „Apollon“ und „Phoibos“ seit den Griechen Deutungsversuche, die Apollon mit dem Vernichtenden, Phoibos mit dem Furchtbaren assoziieren⁹⁸ – Vida hebt diese weniger geläufigen Aspekte hervor und erzielt damit jenen Überraschungseffekt, den er im zweiten Buch von *De arte poetica* einfordert.

⁹⁴ *Bombyces* mythologisiert die cremonesische Seidenproduktion.

⁹⁵ HOFFMANN, *Einleitung*, S. 7. An dieser Stelle findet sich eine hervorragende Nacherzählung des Mythos rund um Serius und Phaëtusa, der den Rahmen von *Bombyces* bildet.

⁹⁶ Gleich wild streitendem Stier, der im Ringen beraubt des rechten / Hornes, entgegen sich stellet dem Feind zum heftigen Angriff, / Lechzend nach Kampf, den gewaltigen Hals, die gedrunghenen Schultern / Badet im strömenden Blut: Dumpf schallt vom Gebrülle die Waldung.

⁹⁷ Siehe dazu das Lemma «Apollon» in *Der kleine Pauly*, Bd. 1, S. 442–447.

⁹⁸ *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 1, S. 442.

In *De arte poetica* wird Apollon sowohl als mantischer Urvater der Dichtung als auch als Vorfahre Vergils gepriesen (I, Vv. 36, 88, 165). Zudem ist er Mentor für junge Dichter, die von ungezügelter Furor erfüllt sind. Seine Charakterisierung in *Scacchia Ludus* ergänzt jene aus *De arte poetica*, insbesondere bildet seine kriegerische und jugendliche Rolle eine originelle Herleitung dafür, Apollon als Gott des Epos und „Vater“ Vergils zu etablieren. Aus anderer Warte könnte man aber auch sagen, Apollon werde in *Scacchia Ludus* abgewertet – denn nicht er dient dem Erzähler als Inspiration, sondern die norditalischen Nymphen. Der Erzähler beweist hier seinen spielerischen Umgang nicht nur mit seinen Quellen, sondern auch mit etablierten Figuren der griechischen Götter- und Figurenwelt.⁹⁹

Das Bild des lieblichen Gottes wird erneut erschüttert, als Phoebus und Merkur beginnen, sich betrügerischer Methoden zu bedienen. Diese werden stets aufgedeckt und gerügt und schüren die gegenseitige Kampf- und Siegeslust umso mehr. Die beiden Götter erweisen sich mehr und mehr als Herrscherfiguren, ihre Rolle überlagert sich mit derjenigen des Königs im Spiel. Umgekehrt werden Götter und Herrscher zu Schachfiguren, was eine originelle Metapher für die Fatalität der antiken Mythologie auf der einen und die Abhängigkeiten politischer Herrscher auf der anderen Seite darstellt.

Doch Vida erweitert nicht nur die Figuren und deren Rollen, sondern auch das Schachspiel selbst: Der Ablauf und die Regeln werden auf überraschende Weise verlebendigt und die Schachfiguren werden zu Figuren mit menschlichen Absichten. So ersetzen die Könige ihre auf dem Schlachtplatz getöteten Damen¹⁰⁰ – wenngleich «auch in beiden die frühere Liebe [unwandelbar bleibt]» (V. 451) – und nehmen je eine der Dienerinnen zur Frau, um die mächtige Position der Dame zurückzuerlangen (Vv. 411–417, 451–484). Ist dies ein dem Schachspiel fremdes Vorgehen, entspricht es durchaus der realen Praxis von Fürsten und Königen – ebenso auch demjenigen einzelner Götter.

Zusammengefasst lässt sich *Scacchia Ludus* als Aneinanderreihung verschiedener Überraschungseffekte beschreiben:

1. Das Thema des Schachspiels als Inhalt eines Kleinepos wird vom Erzähler als neues, bisher unbekanntes Thema angepriesen. Das Neue und Überraschende wird dadurch als explizites Ziel in die Lesererwartung eingefügt.
2. Die Götter sind überrascht über die Ankündigung des Schach-Schau-Spiels.
3. Den Lesern wird eine unbekannte Seite bekannter Götter präsentiert: Die zentralen Götter Phoebus und Merkur befinden sich im zarten Jugendalter, über jene Attribute und Taten, mit denen sie später bekannt werden, verfügen sie noch nicht. Insbesondere werden sie uns als Spieler und Figuren des Schachspiels präsentiert, was ein neues Bild von ihnen schafft.
4. Das Schachspiel verlebendigt sich mehr und mehr als reales Kriegsfeld, das den Kampf zwischen zwei Königen demonstriert. Mit dem Spiel werden so nicht nur die Regeln des Schachs, sondern insbesondere auch die List- und Betrugsstrategien von Herrschern im Krieg vorgeführt und versinnbildlicht.
5. Letzter grosser Überraschungseffekt ist der Sieg Merkurs über Apollon. Nicht der Gott der Künste und der Weisheit, sondern der Götterbote gewinnt das Duell, was eine poetologische Leseweise des Lehrgedichts auf den ersten Blick erschwert.

⁹⁹ Vgl. dazu II, Vv. 546–548.

¹⁰⁰ Für die Königin verwendet Vida denselben Wortschatz, wie Vergil ihn für die kriegerische Camilla verwendet hat: *regina*, *virgo* und *Amazon*. Siehe HOFFMANN, *Einleitung*, S. 10–11.

Die Niederlage im (Kriegs-)Spiel wird zu einem Attribut Apollons, woraus verschiedene Interpretationen folgen können. Eine wäre die folgende: Der Krieg ist das Terrain des Mars, nicht des Dichtergottes. So taugt der krieglerische Stoff bei Vida nur als spielerisches Schauspiel, in den anderen Werken wird er nicht mehr aufgegriffen. An die Stelle des Krieges treten religiöse Stoffe, was sich in den geistlichen Texten und Briefen, insbesondere aber im späteren Hauptwerk – der *Christias* – manifestiert. *Scacchia Ludus* gibt so einen neuen Blick auf das Epos frei und nimmt die stoffliche Innovation, die Vida mit der *Christias* vollziehen wird, vorweg.

Das Neue und Überraschende, das bei den Lesern mit Vergnügen und Staunen aufgenommen wird, manifestiert sich auf allen Ebenen des Textes: auf jener der Gattung, des Stoffes, der Figuren sowie der Sprache, insbesondere der Sprachbilder. Vida bereitet in seinem berühmten Kleinepos vor, was er seinen Schülern in *De arte poetica* ans Herz legen wird:

[...] Tu nocte, dieque
Exiguum meditator, ubi sint omnia culta,
Et visenda novis iterumque, iterumque figuris.¹⁰¹ (II, Vv. 339–341)

4.4.1 Exkurs: Das lebendige Schachspiel der *Hypnerotomachia Poliphili*

Vida war nicht der Erste seiner Zeit, der das Schachspiel literarisch aufgegriffen hat. Ihm voraus ging die Beschreibung eines Schach-Schau-Spiels mit lebendigen Figuren in der *Hypnerotomachia Poliphili* – ob Vida diese kannte oder nicht, ist ungewiss, aufgrund der breiten Verbreitung der einflussreichen Traum-erzählung aber durchaus denkbar.

In der *Hypnerotomachia* bildet das Schachspiel den Abschluss des Besuchs im Palast der Königin Eleuterylida – diese ordnet das Spiel nach einem feierlichen «Gastschmaus» an. Hat bereits das prächtige Mahl Poliphilo «überwältigt» und «vor Verblüffung ohne Verstand» zurückgelassen, bietet das Schachspiel eine «noch größere[] Darbietung» (*HP*, 119):

Per laquale cosa ad maggiore obstantatione uolendo la excelsa Regina oltre lantedicte cose
dimostrare lo eccesso & la superantia di luniverso in tutte eccellente & rarissime magnificentie,
Sedendo ogniuno ad gli lochi sui, dopo il miraculo dil sumptuosamente conuiuare, Sencia protracta
mora, ordinoe uno spectando ioco, digno non tanto di intuitione, ma di æterno memorato, che
etiam fue una præstante Choreia, o uero Ballo, cum tale processo & modo. (*HP*, 119)¹⁰²

Poliphilo lässt das Schachspiel als Teil seiner Traummythologie fungieren, wobei es nicht wie bei Vida als Kriegsspiel, sondern als prächtiger Tanzreigen aufgeführt wird. Die Figuren sind in silberne oder goldene Tücher gekleidet, sie bewegen sich zu Musik von «allermildester Harmonie und tönender Melodie» (*HP*, 119), auf Geheiss des Königs sowie nach bestimmten – im Roman erläuterten – Regeln (*HP*, 120). Wird eine Figur „besiegt“, wird sie gefangen genommen und mit einem Kuss vom Spielfeld verabschiedet. Das Spiel dauert so lange, bis «derjenige von Silber als Sieger verblieb; mit Heiterkeit, Verlustigung und Beifall» (*HP*, 120). Das Spiel wird dreimal wiederholt, wobei die Musiker in der dritten Wiederholung das Taktmass erhöhen und der fröhliche Tanzreigen unmittelbar zu einem «Kampf», einem «Turnier» gerät (*HP*, 121). Allerdings ist auch das dritte Spiel viel mehr feierlicher Tanz als Kampf, denn «dieser Vorgang ereignete

¹⁰¹ [...] Du, Tag und Nacht, / denke über etwas Unbedeutendes nach, von dem alles bekannt ist, / und betrachte es wieder und wieder, um neue Figuren zu kreieren.

¹⁰² Da die erhabene Königin zum Zwecke noch größerer Darbietung, über das Vorhergenannte hinaus, das Übermaß und die Hochherrlichkeit in der Gesamtheit aller herausragenden und allerseltensten Prachterscheinungen aufzeigen wollte, ordnete sie, während nach dem Wunder des aufwendigen Gastschmauses jeder noch an seinem Platz saß, ohne hingezogenem Aufschub, ein zu betrachtendes Spiel an, welches in bemerkenswerter Weise nicht nur des Anschauens würdig war, sonder auch des ewigen Gedenkens. Denn nunmehr gab es einen vortrefflichen Reigen, oder aber Tanz mit solcher Abfolge und Weise [...]

sich solch gefällig und mit solcher Gelenkigkeit in einem Zuge, mit ihren tiefen Herabbeugungen und artigen Wirbeln und leichtfüßigen Sprüngen, mit reizend schönen Gesten» (ebd.). Poliphilo wird über das Schachspiel nicht der Macht der Könige, sondern der Macht der Musik gewahr:

io caldamente pensai che egli cum el suo canto le exercito del magno Macedonico ad reassumere
larne uiolentasse, & poscia reflectendo le uoce & il tono, neglecte le arme tutti cessabondi
prouocare. (HP, 121)¹⁰³

Das Schachspiel der *Hypnerotomachia* dient in erster Linie zur Veranschaulichung der Wirkung von Tanz und Musik, gleichzeitig ist es eine königliche Prachtdemonstration. Die Szene endet mit dem Sieg des goldenen Königs und lässt die Zuschauer in «äußerster Freude und größter Wonne» (HP, 121) zurück.

Sind die Vorzeichen und die Atmosphäre der Schachspiel-Vorführung in den beiden Texten unterschiedlich, sind sie dennoch in entscheidenden Merkmalen gleich: Das Schachspiel wird als ungewohnte Seltenheit bezeichnet, über das die Zuschauer im Falle Vidas erstaunt, im Falle Colonnas erstaunt und in höchstem Masse erfreut sind. In beiden Texten dient das Spiel der Unterhaltung an einem festlichen Anlass, wobei es bei Vida eine zentrale Rolle erfährt, während es in der *Hypnerotomachia* vor allem von dekorativem Wert ist. Beide Schachszenen sind in einen originellen mythologischen Kontext eingebettet: Konstruiert Vida ein neues Setting mit fiktiv erweiterten Figuren der antiken Mythologie, schafft die *Hypnerotomachia* eine frei aus der Traumfantasie erfundene Erzählung. Bei beiden sind das Spiel und dessen Kontext Ausdruck der künstlerischen Freiheit, die Neues und Staunenswertes zur Unterhaltung der Leser vorbringt.

4.5 Konklusion

In *De arte poetica* entfalten sich die drei Themenbereiche – Didaktik, Inspirationslehre und Rhetorik (*inventio*, *dispositio* und *elocutio*) – in einem Rahmen des Staunens, wobei dieses je nach Bereich unterschiedlich typologisiert wird.

Für die Didaktik ist es essenziell, dass der Lehrer seinem Schüler die Bewunderung für und das Staunen über die Dichter und ihre Werke weiterzugeben vermag. Er erzielt dies durch einen konstanten Gestus der *admiratio*: zum einen in konkreten Äußerungen des Staunens, zum anderen durch die Schaffung innovativer, unerwarteter Mythen und Sprachbilder.

Das Inspirationsmoment als göttlich-mystischer Zustand versetzt den Dichter in einen Zustand ausserhalb seiner selbst und lässt ihn Worte sagen, die nicht von ihm zu stammen scheinen. Erstaunlich ist diese Dichtung aber noch nicht; dazu gehört erst noch das dichterische Handwerk, das den Text in eine angemessene und wirkungsstarke Form bringt. Trotzdem verleiht der staunenswerte Ursprung der Dichtung eine Aura des Wunderbaren, die ihm auch nach gründlicher Überarbeitung weiterhin anhaftet.

Für die Wahl des Stoffes (*inventio*) bleibt der Text relativ allgemein, gibt aber zwei eingrenzende Vorgaben: Von den alten Griechen soll er in seinem Fundament abstammen und heroisch soll er sein. Auf dieser Basis kann die kreative inhaltliche und sprachliche Arbeit des Dichters aufsetzen. Als Techniken der *dispositio*, die die Aufmerksamkeit des Lesers erhöhen, werden das Neue, das Spannende, das Überraschende genauso wie die optimale Kombination aus Tradition und Innovation genannt. Ebenso bilden fiktive Einschübe ein zentrales Mittel, die Aufmerksamkeit zu halten oder gar zu steigern. Analog verhält es sich mit den Vorgaben zur *elocutio*: Ausserordentliche stilistische Effekte resultieren aus

¹⁰³ Aus dieser solchen Ursache begriff ich [...] wie er mit seinem Sange das Heer des Großen Makedoniers zum Wiederaufnehmen der Waffen zwang, und es, da er Stimme und Tonlage abwandelte, hervorrief, daß sie, die die Waffen alle liegenlassen, innehielten.

Momenten der Verfremdung sowie aus Neologismen. Insbesondere die Metapher mit ihrer Funktion, neue Bilder und Zusammenhänge zu schaffen, wird als Staunen erzeugendes Mittel hervorgehoben.

Obwohl nicht explizit als Poetik des Staunens formuliert, finden sich die rhetorischen Erläuterungen eingebettet in superlative Ausdrücke des Staunens gegenüber Vergils Werk und der Dichtung im Allgemeinen, wobei das Staunen sowohl den Ursprung wie auch das Ziel der Dichtung darstellt. Vida formuliert damit eine ausschliesslich wirkungsästhetische Idee des Staunens; es zählt nicht zu den produktionsästhetischen Mitteln von *inventio*, *dispositio* und *elocutio*, aber diese stehen implizit in seinem Dienst.

Wie die *Silvae* Polizianos oder der *Actius* von Pontano stellt auch *De arte poetica* die Dichtung in den Kontext einer mythologischen Ursprungslegende, die die Dichtung aus dem Staunen motiviert. Vida bezieht sich auf den Mythos des Prometheus, der Orpheus-Mythos bleibt unerwähnt. Das Konzept des Neuen – sei dies in Bezug auf den Stoff oder auf die Sprache – wird ähnlich wie bei Pontano stark betont und ist häufig an das Fiktive gekoppelt. Vida hebt dieses genauso wie seine Vorgänger als spezifische Gestaltungsmöglichkeit der Dichtung hervor.

Die Bildlichkeit und Lebendigkeit der Sprache, zentral für alle bisher untersuchten Autoren, werden insbesondere im Werk *Scacchia Ludus* vorgeführt, das – ähnlich wie in *Lepidina* – ein Hochzeitsschauspiel, eingebettet in eine neue, topographisch motivierte Mythologie, vorführt. Staunende Blicke der beiden Protagonisten bilden in *Lepidina* das Leitmotiv, während die Blicke der staunenden Götter in *Scacchia Ludus* den Auftakt zu einer Erzählung markieren, die aus den Spielzügen heraus motiviert ist. Staunende Blicke seitens der Protagonisten sind bei Vida weniger häufig als bei Poliziano, Pontano oder Colonna; die Ausserordentlichkeit des Erzählten wird bevorzugt mit anderen Mitteln markiert, zum Beispiel dem Hervorheben des Neuen oder aber mit unerwarteten Metaphern und fiktiven Erweiterungen bekannter Inhalte und Figuren.

Während Poliziano seine Texte vorwiegend dem Lob der Medici gewidmet hat, sehen Pontano und Vida ihre Dichtung als Stärkung, teilweise gar als wirkungsstarken Ersatz einer bröckelnden politischen Macht. Pontano widmet seine Texte der aragonischen Königsfamilie. An die Stelle der politischen setzt er eine kulturelle Macht und definiert Kampanien zum einen als Ort der griechischen Mythologie – beispielsweise durch die geographische Verortung der herkulischen Taten –, zum anderen als poetische Wirkkraft, in die sich die vulkanische Gegend durch eine neue Mythologie transformiert. Ähnlich setzt Vida, der mit dem Tod Leo X. die Kräfte Italiens schwinden sah, die Dichtung an die Stelle politischer Kräfte. Leo X., die politische Leitfigur von *De arte poetica*, wird durch die poetische Leitfigur (Vergil) abgelöst. In *Scacchia Ludus* tritt das literarische (Schach-)Spiel an die Stelle des realen Kräftemessens zwischen den Herrschern. Die Ablösung der politischen durch die poetische Kraft zeigt sich vornehmlich darin, dass es nicht mehr die Herrscher sind, deren Stärke und Mut gelobt und bewundert werden, sondern die Dichtung.

Während Poliziano die Mittel der *variatio* und *innovatio*, Pontano zudem klangliche und metrische Mittel betont, führt Vida – wie Colonna – das poetische Gelingen auf die klassischen Konzepte der Harmonie, der Ausgeglichenheit und der Angemessenheit zurück, wobei Letzteres auch von Pontano bekräftigt wurde. Nie aber stehen diese Konzepte über dem Gebot des Neuen und Unerwarteten, sondern sind diesem – und damit auch dem Ziel des Staunens – nachgeordnet. Die Einbettung der Dichtung in das Staunen sowie die Hervorhebung des Neuen machen Vida zu einem Poeten, der viel eher in die Folge von Pontano denn in die Rolle des Vorreiters klassisch-aristotelischer Poetiker passt. Dafür unterstreicht Vida in seiner Poetik, aber auch in *Scacchia Ludus* die kreative Lust und poetische Freiheit zu sehr, zudem ist seine Dichtung nicht zweckgebunden in einem moralisch-ethischen oder politischen Sinne.

5 Girolamo Fracastoro: *Admiratio* und die Idee des Schönen

5.1 Einleitung

Girolamo Fracastoro (1476/78–1553) war ein Veroneser Arzt, der sich in erster Linie medizinischen und astronomischen, weiterführend auch philosophischen und literarischen Studien widmete. Als Arzt behandelte er grosse Namen wie Papst Paul III., Karl V., Jean Fernel und Caterina de' Medici, er war mit Kopernikus, Ariosto, Raffael, sehr wahrscheinlich auch mit Erasmus von Rotterdam, Dürer und Tizian bekannt.¹ Besonders bedeutungsvoll war seine Forschung auf dem Gebiet der Ansteckungskrankheiten, wobei er seine Erkenntnisse sowohl literarisch – im berühmten Poem *Siphilidis sive De morbo gallico libri tres* (1530) – als auch wissenschaftlich – im Traktat *De contagionibus et contagiosis morbis et eorum curatione* (1546) – verarbeitet hat.² Ein Grossteil von Fracastoros Werken ist erst posthum in den *Opera Omnia* (1555) erschienen, darunter auch der Dialog zur Poetik: *Naugerius sive De poetica dialogus*.³ Dieser Dialog, der im Zentrum dieses Kapitels stehen wird, bildet mit *Turrius sive De intellectione* und *Fracastorius sive De anima*⁴ eine Trilogie philosophischer Dialoge.⁵ In Fracastoros Augen stellen nicht nur der Intellekt und die Seele, sondern auch die Dichtung eine spezifische Form des Erkennens dar. Gründen die Erkenntnisformen des Intellekts und der Seele in der Naturphilosophie, wird die Erkenntnisleistung der Dichtung vom intuitiven Erkennen der (platonischen) Idee des Schönen erfüllt.

Fracastoros Interesse gilt dem erkenntnistheoretischen Prozess des sinnlich Wahrnehmbaren zum Kognitiven auf der einen, des Einzelnen zum Allgemeinen und Universellen auf der anderen Seite. Ausgangslage seiner Überlegungen sind – allen voran – die Schriften Aristoteles⁶ und Platons,⁷ wobei er diese kritisch weiterentwickelt und zu neuen Synthesen modifiziert.

Anders als viele zeitgenössische Poetiken,⁸ die die aristotelische *Poetik* vorbehaltlos als Grundlage ihrer Regelpoetiken annehmen, setzt Fracastoro den starren aristotelischen Regeln eine erkenntnistheoretische und metaphysische Betrachtung der Dichtung entgegen, der nichts ferner liegt, als konkrete (einschränkende) Regeln der Dichtung zu definieren.⁹ Dennoch finden aristotelische Überlegungen Eingang in seine Poetik, insbesondere begründet er die Figur des Dichters (und des Philosophen) mit der aristotelischen *Metaphysik* und nimmt das Diktum, die Dichtung handle vom Allgemeinen, während die Geschichte vom

¹ CHRISTINE DUSSIN, *Introduction*, in: JÉRÔME FRACASTOR, *Syphilis sive morbus gallicus*, édition de Christine Dussin, Paris 2009, S. 14.

² ENRICO PERUZZI, *Introduzione*, in: GIROLAMO FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, testo critico, traduzione, introduzione e note a cura di Enrico Peruzzi, Firenze 2005, S. 34. Eine ausführliche Auflistung und Beschreibung von Fracastoros Werken findet sich in MICHAELA BOENKE, *Einleitung*, in: GIROLAMO FRACASTORO, *Turrius oder über das Erkennen / Turrius sive de intellectione*, herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Michaela Boenke, München 2006, S. 7–10.

³ Der Dialog entstand sehr wahrscheinlich zwischen 1540 und 1543. Vgl. dazu GIANCARLO MAZZACURATI, *Per una «Poetica» ambigua: rilettura descrittiva del Naugerius di G. Fracastoro*, in: DERS., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli 1977, S. 43.

⁴ Boenke bietet einen hervorragenden Abriss über die Ausrichtung von Fracastoros Seelen- und Erkenntnislehre innerhalb konkurrierender – averroischer und alexandrinischer – Aristoteles-Interpretationen sowie aufkommender platonischer Bestimmungen von *anima* und Intellekt. Während Philosophen und Theologen darüber stritten, ob die Seele an den Körper gebunden und damit sterblich sei oder ob sie eine nicht körperliche, unsterbliche Entität darstelle, lässt Fracastoro diese Fragen beiseite und analysiert Seele und Intellekt einzig im Hinblick auf ihre gnoseologischen Funktionen. Dabei zeigt sich Fracastoro der *«ratio naturalis»* verpflichtet, auftretende Phänomene werden auf «körperlich-materielle Ursachen» zurückgeführt. Siehe BOENKE, *Einleitung*, S. 10–24.

⁵ PERUZZI, *Introduzione*, S. 34.

⁶ Insbesondere die *Metaphysik*, *De anima* und *Parva naturalia*.

⁷ Insbesondere *Phaidros*, *Symposion* und *Ion*.

⁸ Eine Aufstellung eines Grossteils der aristotelisch ausgerichteten Regelpoetiken findet sich in KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles*.

⁹ MAZZACURATI, *Per una «Poetica» ambigua*, S. 46: «[...] il critico veronese operava un'inversione di prospettive, proprio negli anni in cui l'attenzione si spostava sull'oggetto della produzione poetica, e solo subordinatamente tornava al produttore, che risultava così delimitato da obblighi e divieti più che qualificato in sé.»

Besonderen berichte, in die finale Konzeption seiner Poetik auf. Ähnlich verhält es sich mit Platon, dem sowohl die Anlage als Dialog, die Konzeption des *furor poeticus* als auch die Ausrichtung auf die Idee – wenn auch unter neuen Vorzeichen – verpflichtet sind.

Neben den griechischen Quellen beruft sich Fracastoro explizit auf die Poetik der *admiratio* von Giovanni Pontano und begründet das Staunen als zentrale und spezifische Wirkung der Dichtung.¹⁰ Es lohnt sich also, diese Poetik, die gerade für ihre Zeit eine sehr eigenständige Position markiert, genauer zu studieren.

5.2 *Naugerius sive De poetica dialogus*

5.2.1 Die Dichtung

Der Dialog beginnt in idyllischer Landschaft am Monte Baldo, auf den die vier Freunde Andreas Naugerus, Ioannes Iacobus Bardulus sowie die Brüder Ioannes Baptista und Rhamundo Turrius vor der Hitze Zuflucht genommen haben. Es ist Bardulus, der sich für die Natur des Dichters, seine Aufgabe und den Zweck von Dichtung interessiert (NA, 51). Naugerus¹¹ – Humanist und Dichter – erweist sich als sein kundiger Gesprächspartner. In einem kurzweiligen Frage-Antwort-Spiel nach sokratisch-mäeutischer Manier werden gängige Vorstellungen über den Zweck der Dichtung und die Natur des Dichters verhandelt.

Schon bei Aristoteles¹² erscheint das Vergnügen als Zweck der Dichtung, und auch Bardulus scheint klar, dass es den Hauptzweck der Dichtung darstellt. Naugerus weist diesen Vorschlag als viel zu oberflächlich und geradezu lächerlich zurück (NA, 56, 4.14).

Absit autem, o Bardulo, et vos alii, ut tam pravam de poeta existimationem habeamus, qui tanta arte, tanto ingenio, tot disciplinis praeditus est, quem Plato divinum vocat, quem Graeci, bonarum omnium artium inventores, mox et Romani eadem, qua et imperatores, corona ornari dignum arbitrati sunt, cuius postremo voce oracula ipsa reddi dii maximi voluere.¹³ (NA, 56, 4.21)

Was also müsste zum Vergnügen hinzukommen, um der Dichtung gerecht zu werden? Bardulus schlägt in horazischer Manier *delectare et prodesse* vor (NA, 58, 5.1). Doch auch das reicht Naugerus nicht aus, denn «nützen und erfreuen»¹⁴ wollen nicht nur die Dichter, sondern alle, die über einen bestimmten Sachverhalt berichten.

Also führt Bardulus die *repraesentatio*, die Abbildung,¹⁵ ins Spiel. Während die Texte anderer Autoren – zum Beispiel von Geschichtsschreibern oder Naturphilosophen – nützlich sind, indem sie belehren, bildet die Dichtung ihren Inhalt ab (NA, 62, 6.4). Doch auch hier entgegnet Naugerus, dass auch diese anderen

¹⁰ Fracastoro war Mitglied der Accademia Pontaniana von Neapel. Siehe JACQUELINE VONS, *Introduction*, in: JÉRÔME FRACASTOR, *La Syphilis ou le mal français. Syphilis sive morbus gallicus*, texte établi, traduit, présenté et annoté sous la direction de Jacqueline Vons, Paris 2011, S. XLIII; ebenso DUSSIN, *Introduction*, S. 13–14.

¹¹ Andreas Naugerus (1438–1529) war ein venezianischer Dichter und Humanist. Zudem war er Geschichtsschreiber von Venedig und später Botschafter in Madrid und Frankreich. Sein Poem *Lusus* ist in der folgenden Ausgabe enthalten: GIOVANNI COTTA und ANDREA NAVAGERO, *Carmina*, a cura di Rossana Sodano, San Mauro 1991. Siehe dazu BOENKE, *Einleitung*, S. 9.

¹² *Poet.*, 1448b5–15, 1453b8–14. Siehe dazu den Kommentar von PERUZZI, S. 116–117. Aristoteles spricht von den «zwei Ursachen», die «die Dichtkunst hervorgebracht [...] haben»: «Denn sowohl das Nachahmen ist den Menschen angeboren [...] als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.» (1448b5)

¹³ Ich verwende die bereits zitierte Ausgabe von PERUZZI unter dem Kürzel NA. Die Übersetzungen aus dem *Naugerius* stammen von der Autorin (A.E.) in Anlehnung an die Übersetzung ins Italienische von Enrico Peruzzi: «Wir sind also weit entfernt davon, Bardulo und ihr anderen, eine verkehrte Einschätzung des Dichters zu haben, der so viel Kunst, so viel Genie besitzt und sich auf so viele Disziplinen versteht. Platon hat ihn als „göttlich“ bezeichnet; die Griechen, Erfinder aller vornehmen Künste, und die Römer, die den Dichter mit der gleichen Krone würdigten wie den Herrscher. Schliesslich wollten die Götter, dass sogar die Orakel mit ihrer Stimme verkündet würden.»

¹⁴ HORAZ, *Ars poetica*, Vv. 333–334.

¹⁵ Die *repraesentatio* wird synonym zur *imitatio* verwendet (NA, 62, 6.6–6.7). Siehe dazu KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles*, S. 59.

Autoren sich bildlicher Darstellungen bedienen (müssen), um ihren Inhalt zu vermitteln – dass also auch dieses Kriterium nicht ausreichend ist, um die spezifische Eigenheit der Dichtung zu charakterisieren.

Bardulus versucht es weiter, indem er vorschlägt, Dichtung zeichne sich durch die *imitatio* eines bestimmten Stoffes aus: der Personen und ihrer Handlungen – entsprechend den aristotelischen Gattungen Epik, Tragödie und Komödie.¹⁶ Doch dann wäre Vergil in Bezug auf die *Aeneis* ein Dichter, nicht aber in Bezug auf die *Georgica*. Naugerius kritisiert explizit Aristoteles' Diktum, Empedokles sei kein Dichter (NA, 64, 6.10)¹⁷ – und hat dabei sicherlich auch sein eigenes Poem *Syphilis* im Blick, das einen medizinisch-naturwissenschaftlichen Stoff literarisch behandelt.

Da Bardulus keine weiteren Distinktionsmerkmale einbringt, schlägt Naugerius vor, das Spezifische der Dichtung nicht in ihrem Inhalt, sondern in ihrer Ausdrucksform zu suchen.¹⁸ An dieser Stelle hakt Bardulus ein und nennt Pontano, der in seinem Dialog *Actius* die *admiratio* als höchstes und einziges Ziel der Dichtung postuliert hat.

[Bardulo] «[...] illum [Pontano] [...] officium poetae ac finem esse apposite dicere ad admirationem [...]»¹⁹ (NA, 68, 7.8)

[Naugerius] «Video – inquit tum Naugerius – sensim nobis aperiri poetae finem.»²⁰ (NA, 68, 7.9)

Pontanos Fokus auf die *admiratio* scheint Naugerius zwar richtig, doch noch immer nicht ausreichend, denn auch Rhetoren und Geschichtsschreiber können mit ihren Texten Staunen und Bewunderung hervorrufen. Pontano hat diese Gattungen von der Dichtung unterschieden, insofern als die Rhetorik primär zu überzeugen, die Geschichtsschreibung die Wahrheit zu berichten sucht. Für Pontano ist die *admiratio* nicht das erklärte Ziel dieser beiden Textgattungen, sondern höchstens ein – wenn auch wünschenswerter – Nebeneffekt. Dennoch reicht die Definition Pontanos Naugerius nicht aus, denn er ist nach wie vor auf der Suche nach spezifischen Charakteristika, die nur der Dichtung und keiner anderen Textgattung eigen sind.

Er findet diese Distinktionsmerkmale schliesslich in Aristoteles' Aussage, die Dichtung handle vom Universellen, und in Platons Ideenlehre.

Video, o amici, paucissimis illis tantis philosophi verbis illucescere ac patefieri nobis poetae officium ac finem: alii siquidem singulare ipsum considerant, poeta vero universale, quasi alii similes sint illi pictori, qui et vultus et reliqua membra imitatur, qualia prorsus in re sunt; poeta vero illi assimiletur qui non hunc, non illum vult imitari, non uti forte sunt et defectus multos sustinent, sed, universalem et pulcherrimam ideam artificis sui contemplatus, res facit quales esse deceret.²¹ (NA, 72, 8.1)

Aristotelische und platonische Konzepte werden zusammengeführt: Die Dichtung stellt nicht dar, was ist, sondern was sein könnte bzw. sollte.²² Sie «teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit».²³ Von den drei Arten der *imitatio*, wie Aristoteles sie beschreibt – die Dinge werden

¹⁶ *Poet.*, 1447a. Aristoteles nennt auch die Dithyrambendichtung, diese wird im Dialog nicht erwähnt.

¹⁷ *Poet.*, 1447b.

¹⁸ Vgl. DENIZOT, „Comme un souci“, S. 78.

¹⁹ Er aber sagte, [...] Aufgabe und Ziel des Dichters sei es, Staunen hervorzurufen.

²⁰ Ich sehe – sagt Naugerius –, dass sich uns das Ziel des Dichters allmählich offenbart.

²¹ Ich sehe, Freunde, dass sich in diesen wenigen Worten eines so grossen Philosophen die Aufgabe und das Ziel des Dichters mit Klarheit manifestieren: Der Dichter betrachtet das Universelle, während alle anderen den Blick auf das Einzelne richten. Letztere sind ähnlich den Malern, die Gesichter und Glieder so nachahmen, wie sie in Realität sind; den Dichter aber vergleichen wir mit einem Künstler, der nicht dieses oder jenes mit all seinen Schwächen nachahmen will, sondern der die Dinge so darstellt, wie sie sein sollten, nachdem er die universelle Idee ihres Schöpfers in ihrer reinen Schönheit reflektiert hat.

²² *Poet.*, 1451b, 1460b.

²³ *Poet.*, 1451b.

dargestellt, wie sie sind (1), wie man sagt, dass sie seien (2), oder wie sie sein sollten (3)²⁴ –, wird nur die dritte Option als für die Dichtung zulässig anerkannt.²⁵

Diese aristotelischen Bedingungen verschränkt Fracastoro mit der platonischen Idee des Schönen, wie sie im *Phaidros*²⁶ und im *Symposion*²⁷ erläutert wird. Diese Idee des Schönen ist von «erstaunlicher Natur»:

Wer bis dahin in der Liebe erzogen ist, indem er die schönen Dinge der Reihe nach richtig betrachtet, der gelangt nunmehr zur Vollendung in der Liebeskunst und erblickt plötzlich ein Schönes von erstaunlicher [θαυμαστόν] Natur [...] Es ist erstens ein immer Seiendes, das weder entsteht noch vergeht, weder zunimmt noch abnimmt. Zweitens ist es nicht teilweise schön und teilweise hässlich [...] Dieses Schöne zeigt sich ihm auch nicht als bloße Erscheinung, wie ein Antlitz oder wie Hände oder sonst etwas, woran der Leib teilhat, aber auch nicht als eine Aussage oder ein einzelnes Wissen, noch irgend als ein Seiendes, das sich irgendwo an einem anderen findet, etwa an einem Lebewesen oder an der Erde oder am Himmel oder an sonst etwas, sondern es ist es selbst, an sich selbst, mit sich selbst, eingestaltig und immer seiend.²⁸

Platon definiert die Idee des Schönen als oberste Stufe nicht nur der Liebeskunst, sondern auch der Wissenschaft:

Denn das bedeutet den rechten Weg zu den Dingen der Liebe gehen oder von einem anderen geführt werden, dass man, mit diesen schönen Dingen hier beginnend, um jenes Schönen willen immer weiter hinaufsteigt, wie auf Stufen: [...] bis man dann von den Wissenschaften aus zu jener Wissenschaft gelangt, die die Wissenschaft von nichts anderem als von jenem Schönen selbst ist, und er schließlich das erkennt, was das Schöne selbst ist.²⁹

Während Platon das Erkennen der Idee des Schönen als oberste Stufe der Liebeskunst und der Wissenschaft formuliert, verortet Fracastoro die Erkenntnis des Schönen in der Dichtung (NA, 82–83, 10.1–16). Die Verbannung aus dem idealen Staat, die Platon der Dichtung aufgrund ihres abbildenden Charakters auferlegt hat, hebt Fracastoro auf und weist im Gegenzug gerade der Dichtung die Kraft zu, die höchste aller Ideen erfahr- und erkennbar zu machen.³⁰

Die Darstellung der Idee des Schönen ist an den schönen und angemessenen Ausdruck («bene quidem atque apposite dicunt», NA, 72, 8.2; «simpliciter pulchrum sermonem», NA, 84, 10.11) gebunden. Während andere Textformen überzeugen, belehren oder einen anderen spezifischen Zweck verfolgen, ist der „gute Ausdruck“ («bene dicendi», NA, 72, 8.2) das einzige und höchste Ziel der Dichtung – unabhängig davon, welcher Stoff behandelt wird.³¹ „Schön“ ist der Ausdruck dann, wenn die Sprache dem Stoff angemessen ist, wenn Harmonie und Einklang zwischen Inhalt und Form sich einstellen.³²

Hac ergo concinnitate et convenientia si omnia scribas, et comoedia et lyrica e alia partes erunt poeticae, si simpliciter pulchra in eo genere elegeris [...] ³³ (NA, 84, 10.13)

²⁴ *Poet.*, 1460b.

²⁵ Vgl. dazu den Kommentar von PERUZZI, S. 120–121.

²⁶ *Phaid.*, 250b–252c. Vgl. dazu den Kommentar von PERUZZI, S. 120.

²⁷ *Symp.*, 210a–212c. Ich zitiere aus folgender Übersetzung: PLATO, *Symposion*, Griechisch / Deutsch, übersetzt von Rudolf Rufener, Berlin 2014. Vgl. zudem den Kommentar von PERUZZI, S. 120.

²⁸ *Symp.*, 210e–211a.

²⁹ *Symp.*, 211b–c.

³⁰ Vgl. dazu das zehnte Buch der *Politeia*. Platon kritisiert an der Dichtung, dass sie sich nicht an den Ideen orientiert, sondern lediglich Abbilder von Abbildern schafft. Diese hätten grösstenteils einen verderblichen Charakter. Zugelassen im platonischen Idealstaat sind Lobeshymnen auf die Götter und grosse Persönlichkeiten.

³¹ Vgl. KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles*, S. 61.

³² DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 82: «La recherche du beau ne connaît qu'une seule restriction: le *decorum*, c'est à dire son adéquation avec l'objet représenté [...]»

³³ Wenn du aber über alles ausgewogen und angemessen schreibst, sei es in der Form einer Komödie oder als Lyrik oder in einer anderen poetischen Form, dann achte darauf, das Schöne an sich im jeweiligen Genre auszuwählen.

Der universelle Gehalt und die harmonische Ausdrucksweise vervollständigen Pontanos Theorie der *admiratio*:

Quam ob rem recte Pontanus dicebat finem esse poetae apposite dicere ad admirationem; sed addendum erat, simpliciter et per universalem bene dicendi ideam, ut intelligeremus id, per quod poeta ab omnibus aliis differt, qui apposite loqui student.³⁴ (NA, 72, 8.5)

Pontano demonstriert die Entsprechung von Inhalt und Sprache zuerst auf der Ebene von Vers und Syntax und kommt dann auf die Fiktion zu sprechen: Diese ist dem Dichter ausdrücklich erlaubt, um seine Texte auf die *admiratio* auszurichten. So fordert auch Fracastoro, dass der Dichter den „Schmuck“ und die „Schönheiten“ seines Stoffes kennen muss («sciat ornatus omnes, pulchritudines omnes», NA, 89, 11.3) und nur die besten Stoffe für seine Dichtung auswählen soll. Und auch die Aufforderung zu Fantasie und Fiktion begegnet uns bei Fracastoro wieder:

Hanc ob causam et animata poetae plurima faciunt: numen rebus pluribus addidere, sylvis et fontibus venerationem, deos humanis immiscent, quoniam haec tum magnitudinem, tum admirationem afferre sermoni solent.³⁵ (NA, 88, 11.6)

Fracastoros Vorstellung der Fiktion ist an *magnitudo* und *admiratio* gebunden, gleichzeitig koppelt er sie vage an das Gebot der Glaubwürdigkeit. Allerdings bezieht er seinen Begriff der Glaubwürdigkeit in erster Linie auf die Möglichkeiten der Imagination, nicht auf die physische Realität: Der Schatz an Bildern, Mythen und Vorstellungen der Menschen hat eine reale Existenz (NA, 98–100). Da sich diese Bilder vorwiegend in Allegorien und Metonymien zeigen, sind diese als Stilmittel sehr willkommen. Dichtung kreiert – in Bezug auf die physische Realität, aber nicht als deren simples Abbild – eine ideelle Welt (NA, 100, 12).

[...] il reale vive [...] come zona di transito e come alterità deteriore: compito del poeta è trasfigurararlo, affabularlo, ricongiungerlo infine ai paradigmi più veri, che sono i suoi remoti archetipi. [...] Dalla forma del reale rappresentabile a quella dell'ideale rappresentato non sembra vi sia che un ponte di passaggio, l'arte espressiva, di cui ora si intravede l'autonomia.³⁶

Nicht alle Ideen gehören in die Welt der Dichtung, sondern nur die Idee des Schönen – immer bezogen auf einen bestimmten dargestellten Sachverhalt. Das Perfekte und Schöne ist dem dichterischen Ausdruck eigen, es transformiert die Inhalte in eine Sphäre des Göttlichen:

Si enim philosophus quispiam, nos erudiens, simplici oratione doceat mentem quandam esse per omnia diffusam, adamabo quidem res isthanc, utpote rem magnam edoctus. [...] Si, inquam, eandem rem hoc pacto referat mihi [*Aen.*, VI, Vv. 724–727], non adamabo solam, sed admirabor et divinum nescio quid in animum mihi immisum existimabo. [...] nulli si forent poetae, non habere mundi pulchritudines qui eas nossent [...] ³⁷ (NA, 102, 13.17–20)

³⁴ Richtigerweise also sagte Pontano, dass es das Ziel des Dichters sei, sich angemessen auszudrücken, um Staunen und Bewunderung hervorzurufen. Aber es muss angefügt werden: Der gute Ausdruck soll rein sein und sich an der universellen Idee orientieren, damit wir verstehen, wie der Dichter sich von allen anderen unterscheidet, die sich ebenfalls mit dem angemessenen Ausdruck beschäftigen.

³⁵ Aus diesem Grund beseelen die Dichter sehr vieles: Sie haben vielen Dingen göttliche Kraft zugesprochen, Wälder und Quellen zu Objekten der Verehrung erhoben, Menschen und Götter zusammengebracht, damit dadurch den Worten Größe und Staunen zukomme. // Vgl. dazu PONTANO, *Dialoge*, S. 423.

³⁶ MAZZACURATI, *Per una «Poetica» ambigua*, S. 56.

³⁷ Wenn ein Philosoph, der uns ausbilden will, uns in seiner Rede lehrt, dass der Geist in allem verteilt sei, mag ich diesen Diskurs, weil er eine bedeutende Sache vermittelt. [...] Wenn er aber die gleiche Sache auf poetische Art und Weise ausdrückt [*Aen.*, VI, Vv. 724–727], dann schätze ich nicht nur, was er sagt, sondern staune darüber und spüre, dass etwas Göttliches in meine Seele eingetreten ist. [...] Wenn es keine Dichter gäbe, hätten die Schönheiten der Welt niemanden, der sie bemerken und untersuchen würde.

Die Lehren der Philosophen werden geschätzt. Aber wenn ein Dichter denselben Stoff poetisch ausdrückt, wird dieser nicht nur geschätzt, sondern bestaunt. Der Dichter berichtet nicht von der Schönheit der Dinge, sondern stellt sie erneut her (*poesis*) – seine Schöpfungskraft gleicht der göttlichen.³⁸

5.2.2 Der Dichter

Zu Beginn des Dialogs wird das Gemüt des Dichters demjenigen des Philosophen gegenübergestellt. Als die Freunde sich an einer malerischen Quelle niedergelassen haben, blickt Naugerius ergriffen um sich und beginnt – «quasi Musa tactus aut Apollinis oestro concitus»³⁹ – Verse aus Vergils *Bucolica* zu rezitieren.⁴⁰ Währenddessen sitzt Turrius⁴¹ stumm und «quasi stupore quodam oppressus, admirandibus»⁴² da (NA, 48, 2.9–12). Derselbe Ort scheint Naugerius zur Dichtung zu inspirieren, während er Turrius nachdenklich stimmt. Aus dieser Ausgangssituation wird die Frage nach der Natur des Dichters und jener des Philosophen erhoben, wobei im *Naugerius* nur erstere erörtert wird.

Bereits Aristoteles definierte in seiner *Metaphysik* sowohl den Philosophen als auch den Dichter – den Liebhaber der Mythen – als Staunende.⁴³ Doch während der Philosoph staunt, weil ihm die betrachteten Phänomene unerklärlich scheinen, und er diese mehr und mehr zu verstehen versucht, ist der Blick des Dichters auf das Grosse und Schöne gerichtet.⁴⁴

[...] Naugerius définit le poète comme celui qui sait se laisser émouvoir par la vraie beauté des choses. De cette manière il déplace radicalement la question de la création. Il n'y a plus la moindre place pour les préceptes techniques ni pour l'habileté qui s'enseigne. Mais le poète se caractérise avant tout par une sensibilité.⁴⁵

Est autem ille natura poeta, qui aptus est veris rerum pulchritudinibus capi moverique, et (si quando loqui accidit) per illas loqui et scribere potest.⁴⁶ (NA, 102, 13.21)

Dieses Grosse und Schöne wird vom Dichter nicht erklärt, sondern poetisch reproduziert und dadurch offenbart.⁴⁷

³⁸ Trotzdem wird auch den Philosophen im zweiten Buch des *Turrius* zugestanden, dass sie 1. vor der «grandezza e bellezza delle cose» erstaunen und 2. in ihren Schriften von dieser Grösse und Schönheit berichten – und damit wiederum die Leser zu erstaunen vermögen. Siehe PERUZZI, *Introduzione*, S. 27, Fn. 46: «Quindi tra i poeti molti furono anche grandi filosofi, come molti tra i filosofi furono poeti.»

³⁹ [...] als wäre er von einer Muse ergriffen oder von apollinischer Begeisterung ergriffen [...]

⁴⁰ DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 83: «[...] le poète entretient avec la nature un rapport de vérité fondé sur l'admiration.»

⁴¹ Ioannes Baptista.

⁴² [...] als wäre er vom Staunen überfallen, sass er bewundernd da [...]

⁴³ Vgl. LEDO, *Some Remarks*, S. 167.

⁴⁴ In einem Fragment Fracastoros, das 1955 veröffentlicht wurde, finden wir folgendes Zitat, in dem das Staunen des Dichters mit demjenigen des Philosophen zusammengeführt wird: «Phylosophus naturam admirari maxime consuevit; magnaue autem et pulchra nouaque maxime admirationem facere nata; qua propter quum poeta circa magna pulchra praesertim uersatur eius studio capi phylosophum maxime necesse est.» Siehe FRANCESCO PELLEGRINI, *Scritti inediti di Girolamo Fracastoro*, con introduzione, commenti e note, Verona 1955, S. 25. Zitiert aus VONS, *Introduction*, S. XLVI–XLVII: «Le philosophe a une grande habitude d'étudier avec étonnement la nature; elle est grande, belle, toujours jeune et née pour susciter principalement l'étonnement; c'est pourquoi, même si c'est le poète qui s'occupe essentiellement de choses grandes et belles, il est nécessaire que le philosophe soit séduit par son étude.» Vgl. ebenso LEDO, *Some remarks*, S. 183.

⁴⁵ DENIZOT, „*Comme un souci*“, S. 84.

⁴⁶ Jener ist von Natur aus ein Dichter, der geneigt ist, sich von den wahren Schönheiten gefangen nehmen und bewegen zu lassen, und der (wenn so ein Moment eintritt) durch sie zu sprechen und zu schreiben vermag.

⁴⁷ PERUZZI, *Introduzione*, S. 28–29. Peruzzi bezieht sich ebenfalls auf die *Scritti inediti*, die von Pellegrini herausgegeben wurden (S. 21–34), sowie auf GIROLAMO FRACASTORO, «*Turrio*» ovvero la conoscenza, traduzione di A. Orlandi, Verona 1988, S. 116. Vgl. ebenso LEDO, *Some remarks*, S. 185.

È quindi solo il momento creativo quello che definisce la differenza tra filosofo e poeta, con la chiara superiorità di quest'ultimo che, oltre la gioia della conoscenza, può provare anche quella della generazione del Bello.⁴⁸

Der Dichter ist – wie der Philosoph – ein Erkennender, wobei das Erkannte nicht aristotelisch-naturwissenschaftlichen Kategorien entspricht, sondern platonisch-ideeller Natur ist.

Neben der Ideenlehre findet auch Platons Furor-Theorie Eingang in Fracastoros Bestimmung des Dichters. Wird der Ursprung des dichterischen Furors gemeinhin den Göttern zugeschrieben, legt Fracastoro das Göttliche sowie den Ursprung des Furors in die Dichtung und ihre «armonia meravigliosa»:

Quas omnes vocum rerumque pulchritudines postquam simul coniunxit et per illas locutus est, miram quandam sensit et pene divinam harmoniam subesse, cui par nulla esset alia [...] Hinc ille, o amici, platonius apud Ionem furor, quem Socrates coelitus missum putat. Non est autem deus ullus causa furoris huius, sed ipsa musica, ingentis cuiusdam atque exultantis admirationis plena, quae pulsum numeris, velut oestro impotente concitum, nec sese capientem animum quatit. Atque id facit, quod et exstaticis solet prae admiratione contingere.⁴⁹ (NA, 86, 10.20–21)

Der poetische Furor entspringt aus dem Staunen über Dichtung – Staunen und Furor sind damit gleichzeitig Reaktion auf und Vorbedingung für die Dichtung.

Die göttliche Kraft der Worte haben die Dichter – allen voran Linos und Orpheus – entdeckt (NA, 86, 10.22). Daraufhin haben die Götter die Dichter gebeten, ihre Orakel in ebendieser kraftvollen poetischen Sprache auszusprechen (NA, 86, 10.23). Die göttliche Begeisterung der Dichter, wie Platon sie im *Ion* beschreibt und die von den Dichtern in einer Kettenreaktion weitergegeben wird, wird im *Naugerius* zur Begeisterung der Götter über die Dichtung.⁵⁰ «[D]ass nicht menschlich diese schönen Gedichte sind [...], sondern göttlich und von Göttern»⁵¹ – dieses platonische Diktum wird von Fracastoro mit neuen Vorzeichen versehen: Die Dichtung ist menschlich und als solche erregt sie Staunen und Bewunderung der Götter.

Zusammenfassend können wir sagen: Der Dichter staunt über das Grosse und Schöne. Dieses Grosse und Schöne ist der Stoff seiner Dichtung, den er mit sprachlicher Eleganz und Harmonie wiedergibt. Damit wird das Schöne nicht nur erfahr-, sondern erkennbar – und zwar im und über das Staunen. Staunen und Erkennen folgen nicht aufeinander – wie für den Philosophen aus Aristoteles' *Metaphysik* – sondern sind eins in der Dichtung.

5.3 *Syphilis sive De morbo gallico*

Wie bereits erwähnt, gründet Fracastoros Ruhm auf seinen medizinischen wie auch auf seinen poetischen Schriften.⁵² Zusammengeführt hat er Medizin und Dichtung in seinem Frühwerk *Syphilis sive De morbo*

⁴⁸ PERUZZI, *Introduzione*, S. 30.

⁴⁹ Wenn er die Schönheit des Ausdrucks mit jener der Dinge verband und diese aussprach, spürte er, dass eine erstaunliche, quasi göttliche Harmonie entstand, die mit keiner anderen zu vergleichen war. [...] Daraus, ihr Freunde, entsteht jener Furor, von dem Platon im *Ion* spricht, den Sokrates als vom Himmel gesandt hielt. Allerdings ist nicht ein Gott die Ursache dieses Furors, sondern die Musik selbst, voller ausserordentlichem und jubelndem Staunen, die alle Glieder in Bewegung versetzt, gleichsam in unbändige Begeisterung, sodass die Seele nicht mehr in sich halten kann. Diese Effekte hervorzubringen ist das, was dem passiert, der durch Staunen in einen Zustand der Ekstase versetzt wird.

⁵⁰ *Ion*, 536b. Ich zitiere aus folgender Ausgabe: PLATON, *Ion*, Griechisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Hellmut Flashar, Stuttgart 2009.

⁵¹ *Ion*, 534e.

⁵² JAMES GARDNER, *Introduction*, in: GIROLAMO FRACASTORO, *Latin Poetry*, translated by James Gardner, Cambridge Massachusetts / London 2013, S. xviii. Zu den grössten Bewunderern Fracastoros zählte Scaliger, der ihm in den *Poetices Libri* (VII) mehrere Seiten ruhmreicher Anerkennung widmete. Gleichzeitig rügte Scaliger jede metrische oder lexikalische Abweichung, das Nebeneinander verschiedener Stilhöhen und die Verletzung rhetorischer Regeln. Insbesondere verlangte er eine Exaktheit der Begriffe, die den Naturwissenschaften entsprechen und im Dienst der *verosomiglianza* stehen. Dass Fracastoro die klassischen Regeln

gallico – drei Bücher in daktylischen Hexametern, begonnen um 1510, erschienen 1530.⁵³ Das ist das Meisterwerk seiner Dichtung, die zudem aus zahlreichen *carmina* – mehrheitlich Gelegenheitsgedichten – und dem unvollendeten biblischen Epos *Joseph* besteht.

Broadly modeled on the four books of Vergil's *Georgics*, the *Syphilis* is a didactic poem that offers the reader a scientific and medical lore, enlivened by poetic interludes of Fracastoro's own invention that are (or appear to be) derived from Greco-Roman mythology.⁵⁴

Obwohl mehr als zwei Jahrzehnte vor dem *Naugerius* erschienen, ist die *Syphilis* aufgrund ihrer ausserordentlichen und vielfältigen Gestaltung am besten geeignet, um als Pendant zu Fracastoros Poetik untersucht zu werden. Das Gedicht zeichnet sich aus durch eine innovative Kombination aus medizinischem Wissen und mythologisch sowie historisch inspirierter Dichtung, die grösstenteils aus den eigenen Ideen und Erfindungen Fracastoros hervorgeht. Das Poem vermittelt neue Thesen und Wissen zur Übertragung, den Symptomen und der Heilung der Krankheit (I, 312–313) – Wissen, das aus Fracastoros Forschung resultiert und in seiner «nosological precision» einzigartig ist im Panorama neulateinischer Dichtung.⁵⁵ Im Gegensatz zu Vergil und Lukrez, die in ihren Werken⁵⁶ unheilbare Pestkrankheiten erwähnen, denen die Medizin hilflos gegenübersteht, betont Fracastoro die Möglichkeiten der Medizin und ihre Heilchancen.⁵⁷

[...] il me semble que la *Syphilis* [...] ait une autre ambition, celle de disposer favorablement le lecteur à entendre la voix d'un nouveau *vates*, appelé à célébrer les grandes découvertes de son temps et les voyages vers un nouveau monde, dangereux, ambivalent, pour lequel il faut rêver une poésie nouvelle.⁵⁸

Gleichzeitig erläutert Fracastoro die mythischen Ursprünge sowohl der Krankheit wie auch ihrer Heilmittel. Die beiden Stränge der Medizin und der Dichtung finden zusammen in der Figur des Apollon, der sowohl Gott der Heilkunst wie auch Gott der Dichtung und der Weissagung ist. In der *Syphilis* wird er zudem – wie schon in Homers *Ilias*⁵⁹ – zum Rachegott stilisiert, der den Menschen die Krankheit als Strafe für ihren gewaltsamen Umgang mit der Natur aufbürdet.

Der Stoff der *Syphilis* wird von Fracastoro als neuartig und erstaunlich bezeichnet, zudem eigne er sich gut für die poetische Wiedergabe:

Visa profecto ea mihi res [sc. Morbus Gallicus] et nouitatis plena et admirationis; et quæ certe, ut mihi quidem videbatur, poterat etiam decantari.⁶⁰

Auch das Vokabular zeigt den Willen zum Neuen. So hat Fracastoro den Begriff *contages* entgegen Bembos Kritik und dessen Vorschlag, ihn durch die gängigeren Begriffe *morbus* oder *perniciës* zu ersetzen, beibehalten.⁶¹

Die Vorliebe für das Neue wird ergänzt durch den Vorzug, den die Musen dem Erstaunlichen geben:⁶²

bewusst bricht und seinen Stoff in einer neuartigen Ausdrucksform präsentiert, stellt für den streng klassizistischen Scaliger keine zulässige Option dar. Siehe dazu VONS, *Introduction*, S. LXXIX–LXXXIII.

⁵³ GARDNER, *Introduction*, S. xiii. Das Poem ist Pietro Bembo gewidmet.

⁵⁴ Ebd., S. xiii.

⁵⁵ Ebd., S. xiv. Siehe ebenfalls VONS, *Introduction*, S. LXIII.

⁵⁶ *Georg.*, III, Vv. 480–481; LUKREZ, *De rerum natura*, VI, Vv. 1178–1181.

⁵⁷ VONS, *Introduction*, S. LVI–LVII.

⁵⁸ Ebd., S. LV.

⁵⁹ *Ilias*, I, Vv. 43–53. Siehe VONS, *Le médecin et son poème*, S. LVIII. Laut Vons hat die homerische Quelle Fracastoro erlaubt, den Ursprung der Krankheit mythologisch zu begründen und den christlichen (Rache-)Gott auszuklammern.

⁶⁰ PELLEGRINI, *Scritti inediti*, S. 26; zitiert aus VONS, *Introduction*, S. XLVII: «Dieser Stoff scheint mir reich an neuen und erstaunlichen Dingen; und man kann ihn sicherlich, zumindest meiner Meinung nach, besingen.» (Übersetzung A.E.)

⁶¹ VONS, *Introduction*, S. L.

incipiam, dulci quando nouitatis amore
 correptum, placidi naturæ suauius horti
 floribus inuitant et amantes mira Camœnæ.⁶³ (I, Vv. 12–14)

In der Folge betont auch der Erzähler wiederholt den überraschenden und erstaunlichen Charakter seines Stoffes:

Nunc age non id te lateat super omnia miram
 naturam et longe uariam contagibus esse.⁶⁴ (I, Vv. 261–262)

Ergo contagum quoniam natura genusque
 tam uarium est et multa modis sunt semina miris,
 contemplator et hanc, cuius cœlestis origo est,
 quæ, sicut desueta, ita mira erupit in auras.⁶⁵ (I, Vv. 294–297)

Tum superest tibi cura animum ad fomenta relictæ
 uertere, contagisque ad tenuia semina cæcæ,
 illa quidem consueta modis inserpere miris.⁶⁶ (II, Vv. 195–197)

Das erste Buch der *Syphilis* analysiert die Herkunft und die astrologischen Ursachen der Krankheit und etabliert eine neue Form der Übertragung – nämlich jene durch die Luft.⁶⁷ Weiter wird die Syphilis als dynamische Krankheit beschrieben, deren Ursachen und Symptome sich laufend verändern: Sie ist himmlischen Ursprungs und verändert sich entsprechend dem Lauf der Sterne und Planeten. Insbesondere Saturn und Mars haben die Krankheit verbreitet und gemeinsam mit ihr die Schrecken des Tartarus – Pest, Hungersnot, Krieg und Mord – in die Welt und nach Latium gebracht (I, Vv. 413–420). Die Krankheit wird zum Sinnbild des Untergangs eines einst florierenden Reiches – doch während für die Krankheit Heilung möglich ist, scheint die politische Situation aussichtslos (I, V. 469).

Das zweite Buch ist der Prävention und den Heilmitteln gewidmet. Letztere werden als erstaunliche Resultate menschlicher Forschung ausgewiesen:

Nunc age quæ uitæ ratio, quæ cura adhibenda
 perniciem aduersus tantam, quid tempore quoque
 conueniat, nostri quæ pars est altera cœpti,
 expediam et miranda hominum comperta docebo.
 Quippe noua cuum re attoniti, multa irrita primum

⁶² Ganz neu war seine Idee des medizinischen Poems allerdings nicht. So hatte bereits Sebastian Brant in *Eulogium de pestilentia scorra sive mala de Franzos* (1494) die Syphilis poetisch verarbeitet, ebenso gab es ein Gedicht zur Syphilis von Theoderich Ulsenius, das 1496 erschien und sehr wahrscheinlich von Dürer illustriert wurde. Ob Fracastoro diese beiden Gedichte kannte, ist nicht bekannt. Siehe DUSSIN, *Introduction*, S. 17.

⁶³ Ich zitiere das Original aus der bereits zitierten Ausgabe von VONS. Die Übersetzungen aus der *Syphilis* stammen aus: GIROLAMO FRACASTORO, *Lehrgedicht über die Syphilis*, herausgegeben und übersetzt von Georg Wöhrle, mit einem Beitrag von Dieter Wuttke, Wiesbaden 1993: «Von einer süßen Begehr nach Neuem ergriffen, laden mich ein die sanften Gärten der Natur mit ihren duftenden Blumen und die Musen, die das Wunderbare lieben.»

⁶⁴ Jetzt auf, sei dir nicht verborgen, daß die Natur vor allem wunderbar und vielfältig in den Ansteckungsvorgängen ist.

⁶⁵ Da also die Natur und die Art der Ansteckungsvorgänge so verschieden sind und es viele erstaunliche Samen gibt, betrachte auch diese, deren Ursprung himmlisch ist. Sie brach in die Luft aus, eine Krankheit, so wunderbar wie ungewohnt.

⁶⁶ [...] dann bleibt dir, die Kur aufzugeben und deine Aufmerksamkeit milderer Behandlung zuzuwenden und den feinen Samen der unsichtbaren Ansteckung, jenen, die auf wunderbare Weise sich einzuschleichen gewohnt sind. // Vgl. ebenfalls III, Vv. 248–249.

⁶⁷ Die Übertragung durch die Luft ist laut heutigen Erkenntnissen verfehlt. Schon damals war bekannt, dass Syphilis sexuell übertragen wird; umso erstaunlicher ist es, dass Fracastoro diese Ursache nicht nennt. Sie bot den Klerikern und Moralisten leichtes Spiel, die Krankheit als Strafe Gottes für sexuelle Exzesse darzustellen. Möglicherweise entfernt sich Fracastoro bewusst von einer moralisch-religiösen Verurteilung der Krankheit. Auch in Bezug auf die Verbreitung verzichtet Fracastoro auf die Nennung der gängigen wissenschaftlichen und historischen Meinung, die Krankheit sei durch Christoph Kolumbus und seine Mannschaft von Amerika nach Europa und von da aus nach Afrika und nach Asien gelangt. Er stellt sich auf den Standpunkt, die Krankheit sei gleichzeitig in verschiedenen europäischen und afrikanischen Ländern aufgetreten – und bekräftigt dadurch seine eigene, neue Sicht auf die Krankheit. Siehe GARDNER, *Introduction*, S. xiv; ebenso VONS, *Introduction*, S. LXIV–LXV.

tentassent, tamen angustis sollertia maior
 in rebus crescensque usu experientia longo
 euicere datumque homini protendere longe
 auxilia et certis pestem compescere uinclis,
 uictorem et sese claras attollere in auras.⁶⁸ (II, Vv. 1–10)

Dem Schrecken über die neue Krankheit setzt der Mensch «miranda [...] comperta» gegenüber: Das erschrockene Staunen wird transformiert in ein Staunen über die herausragenden Fähigkeiten des Menschen.

Nach der Nennung verschiedener milder Mittel – bestimmte Wetterlagen meiden, die Ernährung anpassen, Kräutermischungen zubereiten – kommt das Poem auf eines der kraftvollsten Mittel zu sprechen: das Quecksilber.

Argento melius persoluunt omnia uiuo
 pars maior. Miranda etenim uis insita ab illo est,
 [...] ⁶⁹ (II, Vv. 270–271)

Dass die Kräfte des Quecksilbers entdeckt wurden, ist einem wunderbaren Geschenk der Götter («admiranda deorum / munera», II, Vv. 282–283) zu verdanken. Die ausserordentliche Wirkkraft des Metalls wird in einem Mythos dargestellt: Ilceus, der in einem syrischen Tal am Fluss der Callirhoë die Haine und Gärten der ländlichen Götter bestellt, erkrankt an Syphilis.⁷⁰ Er bittet die Götter, ihn zu heilen, und offeriert ihnen im Gegenzug, stets die schönsten Blumen seines Gartens als Altarschmuck darzubringen. Ilceus legt sich im Gras nieder, als Callirhoë ihm in einem Traum erscheint. Sie berichtet ihm davon, dass Trivia und Apollon ihm die Krankheit geschickt hätten, weil er einen der Trivia heiligen Hirsch getötet habe. Apollon habe ihm zudem jedes Heilmittel der Oberwelt versagt. Einziger Ausweg scheint damit die Unterwelt zu sein: Callirhoë leitet ihn an, zu einer heiligen Grotte zu gehen, dort ein Mutterschaf zu opfern und Zitrone und schwarze Zypresse zu räuchern. Anschliessend soll er die Götter und Nymphen der Nacht anrufen. Diese würden ihm Einlass in die Unterwelt gewähren und ihn zu seinem Heilmittel führen.

Tatsächlich empfängt die Nymphe Lipare ihn in der Unterwelt und leitet ihn nicht nur zum Strom des Quecksilbers, sondern erklärt ihm auch die erstaunlichen Schluchten («miratus hiatus», II, V. 372) der Unterwelt: Der unterste Bereich gehört Proserpina, der oberste den Flüssen. Der mittlere Bereich steht den reichen Nymphen zu, denn dort fliessen die wertvollen Metalle wie Gold und Silber. Lipare führt Ilceus zum Fluss des Quecksilbers, damit er darin baden und sich von der Krankheit „reinwaschen“ kann. Die rasche Heilung – die Transformation seines Körpers – konstatiert Ilceus mit Staunen (II, Vv. 415–416).

Das zweite Buch schliesst mit einer ausführlichen Anleitung, wie der kranke Körper mit Quecksilberbandagen geheilt werden kann. Wer dieses Mittel anwende, werde staunen, wie die schmutzigen Absonderungen der Krankheit aus dem Mund und über den Körper fliessen, bevor sie in einem reinigenden Bad abgewaschen werden können (II, Vv. 446–448). Es ist augenfällig, wie Fracastoro alle Stadien der Krankheit – vom Ausbruch bis hin zur Heilung – wie auch die wissenschaftliche und die mythische Findung des

⁶⁸ Jetzt werde ich darlegen, welche Lebensweise und welche Behandlung man gegen ein solches Verderben anwenden muß, was zu einem jeden Zeitpunkt angemessen ist (dies soll der zweite Teil unseres Unternehmens sein), und ich werde die erstaunlichen Entdeckungen der Menschen erläutern. Obwohl sie durch die Neuheit des Ereignisses bestürzt waren und zuerst vieles vergebens versucht hatten, trugen dennoch die Fertigkeit, die in der bedrängten Lage größer wurde, und ihre Erfahrung, die durch die lange Übung zunahm, den Sieg davon. Es wurde dem Menschen gegeben, weithin Hilfe zu gewähren, die Pest in sichere Schranken zu weisen und sich als Sieger in die klaren Lüfte zu erheben. // Das Staunen über die Ausprägung der Krankheit findet sich an weiteren Stellen, z. B. II, Vv. 446–448.

⁶⁹ Die Mehrzahl verwendet in besserer Weise Quecksilber, um alles vollständig aufzulösen, denn es enthält eine erstaunliche Kraft.

⁷⁰ Der ganze Mythos erstreckt sich über II, Vv. 281–424.

Heilmittels mit Äusserungen des Staunens begleitet und damit die Besonderheit des Stoffes in fast schon redundanter Weise ausstellt.

Das dritte Buch⁷¹ richtet seinen Blick in die Neue Welt – «far beyond the Pillars of Hercules» (III, Vv. 2–3) –, um vom Guajakbaum (III, V. 35) zu berichten, der als Heilmittel gegen Syphilis eingesetzt wird⁷² und in Europa vor der Entdeckung Amerikas unbekannt war. Der Neuartigkeit des Heilmittels entspricht wiederum die Neuartigkeit der Dichtung, bekräftigt im Aufruf der Urania (III, Vv. 7–12).⁷³ Ebenso geht auch im dritten Buch das Neue in das Erstaunliche über, wenn die Kur und die Wirkkraft des Guajakbaums dargestellt werden:

Quid mirandum æque memorem super omnia uictum
quam tenuem, quam magna sibi ieiunia poscant?⁷⁴ (III, Vv. 75–76)

Interea uacuas pestis uanescit in auras,
et, dictu mirum, apparet iam pustula nulla,
[...] ⁷⁵ (III, Vv. 85–86)

Die Entdeckung der Pflanze wird mit einem Mythos begründet, der gleichzeitig als Parabel über zeitgenössische Entdecker und Eroberer angelegt ist: Eines Tages werden Schiffe in den Westen geschickt, um die unbekannten Gewässer des Nereus zu ergründen. Als sie nach vielen Tagen der Reise endlich die ihnen prophezeite Insel erreichen, bestaunen die Reisenden zunächst das glänzende Wasser der Flüsse und den goldenen Sand (III, Vv. 149–150),⁷⁶ bevor sie beginnen, die Vögel auf der Insel zu jagen und zu töten. Einer der Vögel reagiert auf diesen gewaltsamen Akt mit einer schrecklichen Prophezeiung:

Pars auium nemus in densum conterrita et altos
se recipit scopulos, quorum de uertice summo
horrendum una canit, dictu mirabile, et aures
terrificis implet dictis, ac talibus infit:
[...] ⁷⁷ (III, Vv. 170–173)

Die erstaunlichen Worte des Vogels («dictu mirabile») übermitteln den Eroberern ein Orakel des Apollon: Sie werden die Insel erst dann besiedeln können, wenn sie unbeschreibliche Stürme auf See und an Land erlebt, viele Kriege geführt und unzählige Tote beklagt haben. Schliesslich wird ihnen eine Krankheit geschickt werden – Syphilis –, zu deren Heilung sie reumütig in die Wälder der Insel zurückkehren und den Guajakbaum in europäischen Gefilden ansiedeln werden – zuerst bei den Spaniern, die seine Heilkräfte bewundern («præsens mirati auxilium», III, V. 402), dann in Frankreich, Deutschland, in slawischen Ländern und Italien.

Bevor sich das Orakel vollzieht, freunden sich die Entdecker aus dem Westen mit den Eingeborenen an. Als diese ein jährliches Ritual für die Sonnengöttin veranstalten und dabei eine Menge kranker Menschen mit dem Holz des Guajakbaums berühren, staunen die Europäer über den Ritus und die Krankheit – beides

⁷¹ Für das Poem waren erst nur die ersten beiden Bücher geplant – Bembo warnte gar vor einer Erweiterung um ein drittes Buch. Erst in der Ausgabe von 1530 kam das dritte Buch dazu und ergänzte das Gedicht, das Ursachen und Therapie behandelte hatte, um ein Epyllion, das an die Entdeckungsliteratur, insbesondere die Entdeckung der Neuen Welt, anknüpfte. Siehe DUSSIN, *Introduction*, S. 71.

⁷² <https://de.wikipedia.org/wiki/Guajak#Heilmittel> (Stand April 2021)

⁷³ Im Auftakt des 3. Gesangs werden folgende Adjektive mehrfach wiederholt: *ignotus* (V. 4), *varius* (Vv. 17, 18), *novus* (Vv. 9, 21, 22), *intactus* (Vv. 16, 27) und *externus* (V. 2). Siehe VONS, *Introduction*, S. LVI–LVII.

⁷⁴ Bewundernswert, was ich vor allem erwähnen sollte, ist die schmale Diät, das große Fasten, welches sie sich auferlegen wird.

⁷⁵ Inzwischen verschwindet die Pest in die freien Lüfte. Und es erscheint (erstaunlicherweise) keine Pustel mehr.

⁷⁶ Dussin spricht von «tableaux stylisés», von einer überaus bildlichen Darstellung der Neuen Welt. Siehe DUSSIN, *Introduction*, S. 77.

⁷⁷ Ein Teil der Vögel flüchtete sich erschrocken in den tiefen Wald und zu den hohen Felsen. Von deren höchstem Punkt singt einer (welches Wunder!) eine furchtbare Weissagung, füllt die Ohren der Männer mit schreckenden Worten [...]

hatten sie nie zuvor gesehen. Das Neue und Unbekannte werden damit auch im dritten Buch wiederholt betont:

Obstupuit gens Europæ ritusque sacrorum
contagemque alio non usquam tempore uisam.⁷⁸ (III, Vv. 248–249)

Auf das Staunen reagiert der König mit einem Mythos und einer Beschreibung des wunderbaren Guajakbaums:

Mira edam, at diuos iuro, et momumenta parentum,
hæc sacra, quam nemore hoc toto uos cernitis, arbor,
ante solo nunquam fuerat quæ cognita in isto,
protinus e terra uirides emittere frondes
incipit et magna campis pubescere sylua.⁷⁹ (III, Vv. 356–360)

Der Mythos (III, Vv. 288–379) erzählt von Syphilus, der nicht länger den Göttern, sondern seinem König opfern will. Als Rache senden die Götter Erdbeben und Verwüstungen wie auch eine unbekannte Krankheit, von der Syphilus als Erster betroffen ist und die schliesslich nach ihm benannt wird. An dieser Stelle sei kurz erwähnt, dass der Name „Syphilis“ von Fracastoro stammt und sich rund ein Jahrhundert nach dem Erscheinen des Poems auch in der Medizin etablierte. Während der zu Fracastoros Zeiten gängige Name *morbis gallicus* wissenschaftlich klingt, nähert sich *Syphilis* – sowohl als Name wie auch als epische Erzählung – den grossen antiken Epen (*Aeneis*, *Thebais*, *Achilleis*) an.⁸⁰

Fracastoro hat als seinen Stoff die Syphilis gewählt, weil sie ihn aufgrund der weitreichenden Verbreitung wie auch der – auf den ersten Blick unerklärlichen – Übertragung faszinierte. Das wissenschaftliche Staunen befriedigt er mit Herleitungen und Erklärungen, während er das poetische Staunen mit wundersamen und vielfältigen Mythen erzeugt. Überwiegen zu Beginn die didaktischen Erklärungen, werden diese mehr und mehr von den mythischen Erzählungen überlagert, bis das dritte Buch fast ganz von der mythischen Erzählung eingenommen wird. Der *philosophos* wird im Laufe des Poems vom *philomythos* abgelöst und so wandelt sich auch das Staunen vom Staunen über das Unbekannte der Krankheit hin zum Staunen über das Wunderbare des Mythos.⁸¹

Da sich Fracastoro schon in seiner Poetik auf Pontano bezog, scheint es naheliegend, dass der *Syphilis* nicht nur Vergils *Georgica*, sondern auch Pontanos *De hortis hesperidum* als Inspiration diene. Pontanos Gedicht zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass bekannte Mythen – allen voran der Raub der Äpfel aus den hesperischen Gärten und die Metamorphose des Adonis – verändert, auf den Zitrusbaum gemünzt und in Kampanien angesiedelt werden. Damit schafft er eine neue Dichtung, die ihn gleichermassen als gelehrt und kreativ auszeichnet. Auf ähnliche Weise konzipiert auch Fracastoro sein Lehrgedicht: Der Stoff ist der Natur entlehnt und wird mit mythologischen Ursprungsmythen angereichert. Letztere stehen gleichermassen im Dienst der *admiratio*, der Verlebendigung und der Veranschaulichung des Erzählten. Pontanos und Fracastoros Gedichte verwenden das Versmass des Hexameters und bedienen sich einer eleganten lateinischen Sprache. Die Mythen sind Erfindungen der Autoren, wobei Pontano überlieferte

⁷⁸ Das Volk aus Europa stand mit Erstaunen angesichts der heiligen Riten und der Ansteckung, die man noch nie irgendwo gesehen hatte.

⁷⁹ Wunderdinge werde ich jetzt mitteilen. Ich schwöre es bei den Göttern und den Gräbern unserer Väter: Dieser heilige Baum, den ihr überall in diesem Hain seht, der zuvor niemals auf diesem Boden bekannt war, beginnt alsbald, aus der Erde grünendes Laub emporzuschicken und mit einem grossen Wald die Felder zu überwachen.

⁸⁰ *Syphilis* ist der von Fracastoro frei erfundene Name des Poems und etablierte sich im Laufe des 16. und insbesondere des 17. Jahrhunderts als Name der Krankheit. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts wurde das Adjektiv *syphilia* in medizinischen Schriften zudem als Synonym von *venerea* verwendet. Siehe dazu VONS, *Introduction*, S. LXXXIV–LXXXVII, ebenso XXXV, LIII.

⁸¹ Vgl. *Met.*, 982b.

Mythen verändert, während Fracastoro neue Mythen schafft, die nur noch vereinzelt auf bekanntes mythologisches Personal zurückgreifen. Für beide Autoren ist die Neuheit ihrer Dichtung zentral, was sich in der Hinwendung zu den Musen – allen voran zu Urania – und in der wiederholten Betonung des Neuen manifestiert. Ebenso grundlegend ist die Verankerung der Dichtung und ihrer Inhalte in italienischen Regionen – Kampanien für Pontano, Latium für Fracastoro.⁸² Sinnbildlich berichten beide Erzählungen davon, wie der Zitrusbaum aus den hesperischen Gärten nach Neapel, der Guajakbaum aus Amerika nach Europa gelangte. Nicht zuletzt zeichnen sich beide Dichtungen durch ihre Ausrichtung auf das Staunen aus: In *De hortis hesperidum* finden sich sowohl die sprachlichen wie auch die inhaltlichen Voraussetzungen umgesetzt, die Pontano im *Actius* zur Erzeugung der *admiratio* verlangt. Zentrales Element ist die Fiktion, die nach Belieben eingesetzt wird, um den Inhalt mit erstaunlichen Details und Erzählungen anzureichern. Und auch in *Syphilis* sind die poetologischen Bedingungen des *Naugerius* verwirklicht: Dichtung ist eine Form des Erkennens, wobei der staunende Philosoph bzw. Wissenschaftler immer mehr vom staunenden Dichter überlagert, das Erkennen in die Dichtung verschoben wird. Die Dichtung berichtet nicht vom Einzelnen, sondern vom Allgemeinen, insbesondere auch von den Ursachen, die in universellen Prinzipien und deren Verletzung begründet sind.

5.4 Konklusion

Im Gegensatz zu den vorgängig analysierten Autoren stellt Fracastoro die Erkenntnisleistung der Dichtung in den Vordergrund: Die Dichtung ist nicht nur der Ursprung aller Wissensformen, sondern eine spezifische Form des Erkennens, die gleichberechtigt neben der sinnlichen Wahrnehmung und der intellektuellen Reflexion besteht. Durch die Dichtung wird eine Verbindung zum Göttlichen geschaffen, insofern als sie die Idee des Schönen poetisch darstellt und durch die *admiratio* an die Leser überbringt. Die *admiratio* ist dabei nicht nur Mittel zum Zweck, sondern stellt ebendiese poetische Form des Erkennens dar. Damit ist der philosophische Dialog *Naugerius* weniger eine Poetik, denn er gibt weder stoffliche, metrische noch stilistische Vorgaben, sondern erörtert die Essenz der Dichtung auf einer philosophischen, ja metaphysischen Ebene.

Fracastoro gründet seine Philosophie der Dichtung auf drei Grundprinzipien, wobei je eines von Aristoteles, Platon und Pontano entlehnt ist. Von Aristoteles übernimmt er das Prinzip der Universalität der Dichtung – im Gegensatz zum Partikulären anderer Textgattungen –, von Platon die Ausrichtung auf die Idee – spezifisch auf die Idee des Schönen – und von Pontano die Ausrichtung auf die *admiratio*. Als Mittel führt Fracastoro die harmonische und angemessene sprachliche Gestaltung sowie die Fiktion auf – beide tragen dazu bei, das universelle Prinzip sowie die Ausserordentlichkeit des behandelten Stoffes zum Ausdruck zu bringen.

Die im *Naugerius* entwickelten Prinzipien der Dichtung können bereits im frühen Poem *Syphilis* nachgezeichnet werden. Das Gedicht reichert medizinisches Wissen mit mythisch-fantastischen Erzählungen an, sodass der Krankheit ein erstaunliches Fundament und eine höhere Bedeutung zukommen. In der *Syphilis* werden insbesondere auch das Neue und Unbekannte betont – zwei Aspekte, die im *Naugerius* nur am Rande erwähnt werden. Im Vergleich zur Idee des Schönen sind das Neue und Unbekannte konkret fass- und darstellbar, zudem betonen sie implizit die Innovationskraft und die Kreativität des Dichters.

⁸² Kampanien ist die Herkunftsgegend von Pontano, der sowohl die Mythen als auch die Dichtung in seiner Heimat verankert. Latium hingegen ist nicht Fracastoros Herkunftsregion – diese wäre Venetien –, sondern steht sinnbildlich für ganz Italien und dessen Geschichte, insbesondere die römischen Blütezeiten.

Fracastoro teilt mit Pontano die Definition der *admiratio* als höchstes Wirkungsziel der Dichtung, doch während die *admiratio* bei Pontano als eigenständiges und unabhängiges Prinzip definiert wurde, wird es bei Fracastoro mit der poetischen Erkenntnisleistung in eins gesetzt. Damit stehen auch die Mythen, die Fracastoro genauso wie Pontano zur Fiktionalisierung und Veranschaulichung seines Stoffes kreiert, im Dienst des Erkennens. Entsprechend der aristotelischen *Metaphysik* verbindet sich in den Mythen das Erstaunliche und Wunderbare der erzählten Inhalte mit dem Streben, das (bisher) Unerklärliche zu ergründen. Stellte Aristoteles das mythische Erkennen noch unter das philosophische Erkennen, misst Fracastoro – zumindest am Schluss der *Syphilis* – dem Mythos einen höheren Stellenwert bei. Das mythische Erkennen erfüllt seine Leistung nicht über die logische Darlegung von Ursache und Wirkung, sondern in der poetischen Darstellung.

6 Francesco Patrizi: Poetik und Psychologie des Staunens

6.1 Biographische Notizen und Rezeptionsgeschichte

Francesco Patrizi entwirft eine Poetik der *maraviglia*, die sich dediziert von den aristotelischen Prinzipien der Glaubwürdigkeit und der Nachahmung verabschiedet. Das Wunderbare (*il mirabile*) löst Patrizi von seiner kathartischen Funktion und konzipiert es als «forma [...] e [...] anima della poesia».¹

Posto fine alle lunghe e noiose confutazioni da Aristotele alla poetica gittati, e delle non vere opinioni sopra ivi da gli spositori e da altri suoi seguaci fabricate, egli è tempo oggimai che noi altri insegnamenti più veraci dell'arte de' poeti e de' poemi a palesare incominciamo; per gli quali non solo la poetica arte si possa allo 'ntero far conoscere, ma possano i poeti ancora più sicuri a desiderato fin condurre i lor poemi.² (DA, II, 233)

Diese «insegnamenti più veraci dell'arte de' poeti e de' poemi» basieren auf der Definition des Staunens (*maraviglia*) und des Wunderbaren (*mirabile*) als Wesen der Poesie. Gewann Pontano seine Poetik der *admiratio* aus der Abgrenzung zu den Geschichtsschreibern und Rhetoren, entsteht Patrizis Poetik der *maraviglia* in der Auseinandersetzung mit aristotelischen und einer Vielzahl weiterer antiker wie auch zeitgenössischer Theorien. Zudem bindet Patrizi die eigene Erfahrung und logisch-rationale Überlegungen in seine Erkundung der Dichtung ein.³ Im Vordergrund stehen die verschiedenen Wirkungskategorien der Dichtung, wobei Patrizi sowohl das ästhetische, das Erkenntnis bringende als auch das religiöse Erlebnis betrachtet.

Della Poetica entstand während Patrizis Aufenthalt in Ferrara, wo er von 1578 bis 1592 einen von Alfonso II. D'Este errichteten Lehrstuhl für Platonische Philosophie innehatte.⁴ Patrizi zählte zum illustren intellektuellen Kreis der Estense und war dort mit diversen – auch delikaten – politischen und kulturellen Angelegenheiten betraut.⁵ Zuvor war Patrizi lange Jahre in Venedig als Sekretär im Dienste venezianischer Adliger tätig, er reiste mehrfach nach Zypern und perfektionierte dort seine Kenntnisse des Griechischen. Um 1570 weilte er unter Philipp II. in Spanien, bis er schliesslich als Professor nach Ferrara kam. 1592 wurde

¹ DANILO AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, in: FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi-Barbagli, Bd. 1, Firenze 1969, S. XV.

² PATRIZI, *Della Poetica*, 3 Bde. Zur *Poetica* zählen die *Deca istoriale* (DI), die *Deca disputata* (DD), die *Deca ammirabile* (DA), die *Deca plastica* (DP), die *Deca dogmatica universale* (DDU), die *Deca sacra* (DS) sowie die *Deca semisacra* (DSS). Zentral für unsere Untersuchung ist die *Deca ammirabile*. Die Zitate aus *Della Poetica* werden in der Folge im Lauftext mit der Angabe der Abkürzung der jeweiligen *Deca* sowie der Bandnummer und Seitenzahl aufgeführt. Die Übersetzungen aus *Della Poetica* stammen von der Autorin (A.E.): «Den langen und lästigen Widerlegungen des Aristoteles zur Poetik ein Ende bereitend, genauso den un-wahren Meinungen, die seine Exponenten und andere seiner Anhänger hervorgebracht hatten, ist es jetzt an der Zeit, dass wir anderen beginnen, andere, wahrere Lehren über die Kunst der Dichter und der Dichtung zum Vorschein zu bringen; sodass nicht nur die poetische Kunst im Gesamten bekannt gemacht werden kann, sondern die Dichter ihre Werke noch sicherer dem gewünschten Ziel zuführen können.»

³ Patrizi gehörte zu den Wegbereitern der „neuen“ Wissenschaft sowie der Philosophie des 17. Jahrhunderts. Siehe PAUL OSKAR KRISTELLER, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, London 1965, S. 112–113. Kristeller beschreibt einführend alle philosophischen Werke Patrizis. Vgl. dazu ebenfalls CAROLIN HENNIG, *Francesco Patrizis Della Poetica. Literaturtheorie der Renaissance zwischen Systempoetik und Metaphysik*, Berlin 2016, S. 32–33.

⁴ Für eine ausführlichere Darstellung von Patrizis Werdegang siehe KRISTELLER, *Eight Philosophers*, S. 113. Eine Auflistung aller Werke und Publikationen Patrizis findet sich in ANNA LAURA PULIAFITO, *Francesco Patrizi da Cherso*, in: MATTEO MOTOLESE et al., *Il Cinquecento*, Bd. 1, Salerno 2009, S. 297–307. Puliafito ist zudem die (Mit-)Herausgeberin folgender Werke Patrizis: *Nova de universis philosophia: materiali per un'edizione emendata* (1993) und *Della retorica* (1994). Ebenso hat sie mehrere Artikel zur Philosophie Patrizis, insbesondere zur *Nova de universis philosophia*, veröffentlicht.

⁵ CESARE VASOLI, *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, in: KLAUS W. HEMPFER (Hg.), *Ritterepik der Renaissance*, Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987, Stuttgart 1989, S. 316, 319. Der Aufstieg Patrizis am Hof Ferraras fällt zusammen mit dem Abstieg Torquato Tassos.

er vom Papst nach Rom berufen, wo er bis zu seinem Lebensende eine Professur für platonische Philosophie bekleidete.⁶

Patrizi war ein vehementer Kritiker des Aristotelismus. In seinen *Discussiones Peripateticae* vergleicht er aristotelische mit platonischen Standpunkten, zeigt auf, wo sie übereinstimmen und wo sie auseinandergehen, wobei er beinahe durchgehend die platonische Sichtweise favorisiert.⁷ Was er der Regelphilosophie des Aristoteles sowie den zeitgenössischen Bestrebungen nach einem Ideal der Ordnung und klassischen Kompositionsprinzipien entgegensetzt, wird er auch für seine Poetik einfordern: eine Rückkehr zur ursprünglichen Weisheit der Ältesten,⁸ und vor allem einen Fokus auf die «magische» Funktion des Sprechens:⁹

[Patrizi sembra] affondare le sue radici in un pensiero che privilegia il potere magico ed evocativo della parola poetica. Nella *Poetica* egli attribuisce il linguaggio degli dei a quei poeti che attraverso la magia verbale suscitano uno stato di incantamento che trascende ogni distinzione della logica (vero o falso, reale o fantastico ecc.), per dispiegarsi liberamente nella ‚meraviglia‘. La sua opposizione agli espositori cinquecenteschi della *Poetica* aristotelica si fonda, essenzialmente, su questa idea del poeta: ‚facitore‘, cioè creatore di un cosmo letterario dove le parole sono le emblemi, ‚geroglifici‘ di una verità arcana alla quale può accedere soltanto il poeta divino che ha superato la distinzione fra *logos* e *mithos* attraverso il suo linguaggio mitopoietico.¹⁰

Zu poetologischen Fragen arbeitete Patrizi in verschiedenen Phasen seines Lebens: Im Jahr 1555 erschien sein Diskurs zu den unterschiedlichen Ausprägungen des poetischen Furors.¹¹ Danach schrieb er selbst ein Poem (*L'Eridano*, 1557),¹² kommentierte Ausgaben der Gedichte Luca Contiles (1560) und gab die *Imprese* von Girolamo Ruscelli (1572) heraus. Er hielt eine Vorlesung zu Petrarca und 1583 – während der Niederschrift der *Poetica* – verfasste er eine Verteidigung des *Orlando Furioso* von Ariosto.¹³ Diese ist eine Antwort auf den Dialog *Il Carrafa ovvero dell'epica poesia* (1584) von Camillo Pellegrino, in der Pellegrino die poetischen Lehren des Aristoteles als objektiv-wissenschaftliche Prinzipien postuliert und die *Gerusalemme Liberata* Torquato Tassos aufgrund ihres elaborierten Stils, ihrer harmonisch-proportionalen Komposition sowie der Einheit ihrer Handlung als quasi perfektes Werk preist. Patrizi hingegen zeigt – in einem syllogistischen Verfahren – die Insuffizienz der aristotelischen Kriterien für eine Wissenschaft der Poesie sowie für die Literaturkritik auf.¹⁴

Il Patrizi promise di scrivere sull'argomento un'opera che riaffermasse, in difesa di Ariosto, la libertà del poeta nel suo atto creativo, di contro ai vincoli e ai legami stabiliti dalla tradizione letteraria, in

⁶ ANNE BÉLANGER, *Bomazzo ou les incertitudes de la lecture: Figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris 2007, S. 233.

⁷ KRISTELLER, *Eight Philosophers*, S. 115. Diese detaillierte Gegenüberstellung von Platon und Aristoteles war eine wichtige und lange bewährte Grundlage späterer Aristoteles- und Platon-Forschung.

⁸ VASOLI, *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, S. 319. Vasoli zitiert aus FRANCISCI PATRIZII, *Discussionum Peripateticarum tomus IV, quibus Aristotelicae philosophiae universa historia atque dogmata cum veterum placitis collata, eleganter et erudite declarantur*, Basileae, ad Perneam Lecythum MDXXCI.

⁹ MICHAEL STAUSBERG, *Faszination Zarathustra. Zoroaster und die europäische Religionsgeschichte der frühen Neuzeit*, Bd. 1, Berlin 1998, S. 298.

¹⁰ WALTER MORETTI, *L'Ariosto di Francesco Patrizi*, in: PATRIZIA CASTELLI (Hg.), *Francesco Patrizi. Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2002, S. 75.

¹¹ FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Discorso della diversità de i furori poetici all'illustre Signor Mariano Savello*, in: PATRIZI, *Della Poetica*, Bd. 3, S. 447–462.

¹² Vgl. dazu LINA BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1980, S. 47; ebenso LUCIANA BORSETTO, *Utopia, profezia, armonia. L'«Eridano» di Francesco Patrizi «in nuovo verso eroico»*, in: Studi Tassiani 45 (1997), S. 185.

¹³ Diese schrieb Patrizi auf Anregung seines florentinischen Freundes Giovanni de' Bardi di Vernio. Patrizi war mit dem intellektuellen Umfeld von Florenz eng verbunden, unter anderem mit den «Accademie della Crusca e degli Alterati». Siehe VASOLI, *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, S. 320.

¹⁴ VASOLI, *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, S. 321.

particolare, dai moderni espositori della poetica aristotelica. [...] Il Patrizi era convinto che i canoni della poetica aristotelica, proposti dal Pellegrino secondo il principio d'autorità, non potevano costituire, nella loro rigida e dogmatica formulazione, le fondamenta dell'attività poetica, creativa, perché non rispecchiavano l'uso né dei greci, né dei latini e, paradossalmente, non erano applicabili nemmeno ai poemi omerici, da cui, come da modelli, erano stati desunti.¹⁵

Seiner Poetik (*Della Poetica*) wandte sich Patrizi Ende der 1570er-Jahre zu und publizierte um 1586 die ersten beiden *Deche*.¹⁶ Wie sein Werk damals aufgenommen wurde, ist unklar. Während Danilo Aguzzi-Barbagli, Herausgeber von *Della Poetica*, davon ausgeht, dass Patrizis Position aufgrund seiner kontroversen Haltung gegenüber zeitgenössischen Kritikern und seiner radikalen Ablehnung des Aristotelismus relativ isoliert gewesen sei,¹⁷ bezeichnet Baxter Hathaway Patrizi als bereits zu Lebzeiten sehr einflussreichen und erfolgreichen Denker. In einem aristotelischen Umfeld habe er die platonische Ästhetik weiterentwickelt, wobei er sein Augenmerk weg von der Mimesis, hin auf das Wunderbare und Staunenswerte der Dichtung gerichtet habe.¹⁸ Sein Einfluss habe aber kaum über seinen Tod hinaus angehalten, vielmehr sei das Interesse an ihm in einem hauptsächlich neoklassizistisch geprägten Umfeld verloren gegangen.

Heute sind insbesondere Patrizis philosophische Schriften aufgrund der «intrinsischen Qualität ihres Beitrags» und ihres Charakters als «Vorboden [...] frühneuzeitlicher Wissenschaft und Philosophie» Inhalte der Forschung.¹⁹ Im Gegensatz zum philosophischen Hauptwerk, der *Nova philosophia*, wurde die *Poetica* bisher zwar wohlwollend erwähnt, aber nur marginal erforscht.²⁰ Cesare Vasoli, der eine Monographie zu Patrizi verfasst hat,²¹ widmet der *Poetica* weder ein eigenes Kapitel noch einen eigenen Aufsatz – und dies, obwohl Vasoli sie als neuartigstes und originellstes poetologisches Werk des späten 15. Jahrhunderts einstuft.²² Nur Lina Bolzoni gibt eine umfassende Einführung in die philosophischen und poetologischen Schriften Patrizis, wobei sie insbesondere *Della Poetica* vertieft analysiert.²³ Ihre Studie kann als Gegenpol zu Stefan

¹⁵ MICAELA RINALDI, *Il «Trimerone» di Francesco Patrizi fra epos e «romanzo»*, in: DIES., *Torquato Tasso e Francesco Patrizi. Tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*, Ravenna 2001, S. 66. Patrizi nimmt in seiner Kritik von Pellegrinos Dialog keinen Bezug auf die *Gerusalemme Liberata* oder die Lyrik Tassos. Denn diese scheint Patrizi, entgegen der Poetik Tassos, nicht in das aristotelische Schema zu passen, sondern in ihrem Fokus auf die *meraviglia*, mit ihrer Verknüpfung von fantastischen mit realistischen Elementen, geschrieben in einem von der Alltagssprache entfernten, überraschenden und teilweise magisch-enigmatischen Stil, vielmehr seiner – Patrizis – Konzeption der Poesie nahe zu sein: «In questo suo testo il Patrizi non aveva mai fatto riferimento esplicito alla *Liberata*, alla quale, nonostante quanto era stato sostenuto dal suo autore in sede teorica, poco o nulla aveva a che fare – notava il Patrizi – con i canoni della poetica aristotelica e con i presunti modelli omerici. [...] In realtà, egli [Patrizi] era profondamente consapevole della modernità dalla poesia tassiana e della sua altezza artistica („divino“ era per lui il Tasso come lo era l'Ariosto) [...]» Siehe RINALDI, *Il «Trimerone»*, S. 69–71.

¹⁶ AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. XII. Entgegen Patrizis Aussage, er habe die Reflexion zur Poetik in den Jahren von 1555 bis 1586 nicht nur unterbrochen, sondern vollständig aufgegeben (I, 8), kann davon ausgegangen werden, dass er sich in diesen Jahren intensiv mit den literaturkritischen und -theoretischen Texten seiner Zeit sowie mit klassischen Schriften zu Literatur und Rhetorik auseinandersetzte, so detailliert und umfangreich sind seine Kenntnisse.

¹⁷ Ebd., S. XIII. Auch Patrizis (natur-)philosophische Standpunkte, die eine originelle, aber ungewohnte Verbindung von literarischen und mathematischen Interessen aufweisen, hätten ihm zu seiner Zeit keine allzu grosse Anhängerschaft beschert, vermutet Aguzzi-Barbagli.

¹⁸ BAXTER HATHAWAY, *Marvels and Commonplaces*, New York 1968, S. 65.

¹⁹ KRISTELLER, *Eight Philosophers*, S. 112.

²⁰ Vgl. WEINBERG, *A History*; CHEVROLET, *L'idée de la fable*; HATHAWAY, *Marvels*; CASTELLI, *Francesco Patrizi*.

²¹ CESARE VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1989; ebenso DERS., *Schede patriziane sul De Sublime*, in: GIOVANNI CASERTANO, ANTONIO CAPIZZI und GIUSEPPE MARTANO (Hgg.), *Il sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di Giuseppe Martano*, Napoli 1983, S. 161–173; und DERS., *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, S. 315–332.

²² VASOLI, *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, S. 316. Auch Kristeller mass der *Poetica* hohen Wert bei, ohne sie eingehend zu untersuchen. Siehe KRISTELLER, *Eight Philosophers*, S. 114.

²³ Im deutschen Sprachraum wurden fast ausschliesslich die philosophischen Schriften Patrizis rezipiert, zum einen seine detaillierte Gegenüberstellung platonischer und aristotelischer Prinzipien in den *Discussiones peripateticae* (1581), zum anderen gilt er als «Figur ersten Ranges [...] für eine Zoroaster-Rezeptionsgeschichte». Laut Michael Stausberg hat Patrizi «den von Ficino

Matuscheks Einschätzung von Patrizis Poetik der *maraviglia* gelesen werden: Matuschek spricht von einer Trivialisierung und Entleerung des Staunensbegriffs, von reiner Anhäufung verschiedener Ideen und Zitate ohne schlüssiges Konzept, vom *far stupire* aus purer Effekthascherei,²⁴ während Bolzoni betont, dass bei Patrizi die Begriffe des *mirabile* und der *maraviglia* ausgearbeitet, ihre Genese wie auch ihre Bedeutungsspektren weitreichend aufgezeigt würden.²⁵ Matuscheks Einschätzung wird auch deshalb zu modifizieren sein, weil Patrizi in der *Poetica* seine Vorstellung der Dichtung als Rückkehr zu kultischem Gehalt klar umreißt. Diese Dichtung lässt göttliche Weisheit erahnen und transportiert (Ur-)Wissen und zivilisatorische Werte.

Anne Bélanger untersucht Patrizis *Poetica* im Rahmen ihrer Studie über Vicino Orsinis *Sacro Bosco* in Bomarzo und führt eine Nähe beider Werke zur *Hypnerotomachia Poliphili* wie auch zum *Orlando Furioso* ins Feld. Das Vorgehen ist insofern anachronistisch, als der Garten in Bomarzo vor der Niederschrift der *Poetica* entstand – der Fokus liegt denn auch nicht auf der historisch belegbaren, sondern auf der inhaltlichen Nähe der genannten Werke. Diese Nähe liegt in der Originalität der Werke begründet, in ihrem Fokus auf die Rezipienten bzw. deren Staunen über das Kunstwerk als Anregung der Imagination, in der Betonung des Schöpferischen und Fiktiven, in der Hervorhebung des magischen, wundersamen Gehalts der Sprache bzw. des Kunstwerkes sowie in der bewussten Abwendung vom Postulat der Nachahmung.²⁶

Von Bolzoni und Bélanger ausgehend versuche ich in diesem Kapitel aufzuzeigen, welchen Stellenwert die Begriffe *mirabile* und *maraviglia* in der *Poetica* Patrizis einnehmen, wie sie definiert und wie sie zur Bestimmung der Dichtung und des Dichters herangezogen werden. Zudem stellt sich die Frage, inwiefern Patrizi als Kulminationspunkt einer Poetik des Staunens betrachtet werden kann und wie er sich zu seinen Vorgängern Pontano, Fracastoro und Vida, die er mitunter in der *Poetica* zitiert, stellt.

6.2 Patrizi zwischen Aristoteles und Platon

Mit seiner Konzeption der Dichtung bricht Patrizi mit dem aristotelischen Zirkel, deren neoklassizistisches Interesse vor allem auf die Tragödie und das Epos gerichtet war.²⁷ Patrizi moniert, diese literarischen Genres seien erst viele Jahre nach dem Ursprung der Poesie entstanden. Zu den ursprünglichen Genres hingegen zählen – inspiriert vom göttlichen Furor –: Orakel, Prophezeiungen, Hymnen, Gebete, Rätsel und Orgien.²⁸ Für diese Genres sind die Prinzipien der Mimesis²⁹ und der Handlung bedeutungslos, weshalb Patrizi sie nicht als grundlegende Elemente der Poetik ansieht. Zur *epica poesia* zählt Patrizi demnach nicht nur das *poema eroico*, sondern das Sprechen in Versen allgemein.³⁰ Neben der historisch belegten literarischen Vielfalt ist es die Unerschöpflichkeit der menschlichen Natur mitsamt den unterschiedlichen Impulsen und Widersprüchen, die ein einheitliches Regelsystem unmöglich macht.³¹

inaugurierten Zoroaster-Diskurs zu seiner letzten Konsequenz geführt», bevor zu Beginn des 16. Jahrhunderts neue Deutungsversuche einsetzten. Siehe STAUSBERG, *Faszination Zarathustra*, S. 291–292.

²⁴ MATUSCHEK, *Über das Staunen*, S. 144–149.

²⁵ BOLZONI, *L'universo*, S. 123.

²⁶ BÉLANGER, *Bomarzo*, S. 233–248. Zum selben Thema ebenfalls empfehlenswert RAFFAELLA FABIANI GIANNETTO, „Not before either known or dreamt of”: *The Hypnerotomachia Poliphili* and the craft of wonder, in: *Word & Image* 31 (2015), S. 112–118.

²⁷ HATHAWAY, *Marvels*, S. 68.

²⁸ RENATO BARILLI, *Poetica e retorica*, Milano 1969, S. 133.

²⁹ Angela Andrisano bemerkt richtigerweise, dass Patrizi sich ein relativ eindimensionales Bild der *mimesis* machte und er diese nur als Prinzip der Nachahmung und der Ähnlichkeit verstand. Siehe ANGELA ANDRISANO, *Patrizi e il „meraviglioso”. Le fonti classiche*, in: CASTELLI, *Francesco Patrizi*, S. 67. Vgl. dazu auch DD, II, S. 78.

³⁰ FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Parere di Francesco Patrizi in difesa di Lodovico Ariosto*, in: GIANNI GELATI (Hg.), *Ludovico Ariosto*, Roma 2009, S. 1281–1282. Vgl. ebenso DD, II, S. 94.

³¹ MORETTI, *L'Ariosto*, S. 75.

Fast stärker noch als Aristoteles selbst kritisiert Patrizi die Aristoteliker seiner Zeit – vor allem Iacopo Mazzoni und Ludovico Castelvetro –, und zwar nicht hauptsächlich aufgrund ihrer aristotelischen Basis, sondern weil sie ihre Autoritätsgläubigkeit über ihre eigenen Erfahrungen und Überlegungen stellen würden.³² Ein Dorn im Auge ist ihm auch die Verknüpfung des *mirabile* mit dem Glaubwürdigen, Möglichen, Wahrscheinlichen.³³ Patrizi wirft Mazzoni und Castelvetro vor, eine ganze Anzahl antiker Quellen, die das genaue Gegenteil postulieren, ausser Acht zu lassen:

Che sia l'incredibile il vero fondamento del meraviglioso è ampiamente attestato presso gli antichi: Patrizi ricorre all'autorità di Dion Crisostomo, di Palefato, di Ermogene. Le fonti del 'mirabile' risultano, ad una più ampia disamina degli autori antichi, tutte legate all'incredibile.³⁴

Dennoch muss Patrizis Auseinandersetzung mit den Aristotelikern differenziert betrachtet werden. Aristoteles ist nur ein – wenn auch wichtiger – Bezugspunkt unter vielen: Patrizi setzt sich auch mit den Schriften Platons, dem *Corpus Hermeticum* und weiteren griechischen Autoren wie Strabon, Dion Chrysostomos und Plutarch auseinander – beispielsweise um seine Überlegungen zu zeremoniellen lyrischen Genres oder der poetischen Inspiration zu untermauern.

Da Patrizi sich ausführlich mit den Schriften Platons befasste und dessen Philosophie lehrte – auch, weil der *furor poeticus* und das Göttliche in Patrizis Poetik eine grosse Rolle spielen –, wird er vielfach als Platoniker bezeichnet.³⁵ Bei genauerem Hinsehen wird man jedoch gewahr, dass Patrizi weder vollumfänglich als Anhänger Platons noch als durchgängiger Kritiker Aristoteles' bezeichnet werden kann.³⁶ Oftmals werden Aussagen Platons modifiziert oder nur teilweise übernommen. So ist es als grundlegende Modifikation zu begreifen, dass Patrizi die Kunst nicht wie Platon und Ficino als Abbild der Idee und der Realität und damit als unvollkommen begreift, sondern – im Gegenteil – als ursprünglichen Ausdruck der (göttlichen) Weisheit versteht.³⁷ Im *Eridano*, der am Ende dieses Kapitels analysiert wird, greift Patrizi auf Proteus als prophetische Figur zurück – während Platon in der *Politeia* wie auch im *Ion* den Mythos von dessen Verwandlungen als Lügengeschichte zurückweist.³⁸ Genauso gibt es einzelne Elemente, die Patrizi aus Aristoteles' Philosophie übernimmt, obwohl er zumeist bemüht ist, dessen Positionen als unzulänglich

³² AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. IX.

³³ PETER G. PLATT, „Not before either dreamt or known of. Francesco Patrizi and the Power of Wonder in Renaissance Poetics, in: The Review of English Studies 43 (1992), S. 390.

³⁴ ANDRISANO, *Patrizi*, S. 70.

³⁵ Patrizi bezieht sich insbesondere auf folgende Werke Platons: *Politeia*, *Nomoi*, *Sophistes*, *Phaidros*, *Ion* und *Symposion*. Siehe AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. VII. Eine ausführliche philosophische Untersuchung zu Patrizis Neuplatonismus mit vielen Quellenverweisen findet sich in THOMAS LEINKAUF, *Il neoplatonismo di Francesco Patrizi come presupposto della sua critica ad Aristotele*, Firenze 1990. Leinkauf thematisiert insbesondere die Verbindung von «platonismo cristiano» und «filosofia speculativa della natura» (S. 72), die in dieser Form einzigartig ist.

³⁶ Vgl. dazu HENNIG, *Francesco Patrizi*, S. 34.

³⁷ AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. VIII: «[...] in nome dell'esperienza e della ragione il Patrizi non esiterà a respingere il bene amato Platone. [...] Sempre sotto il medesimo impulso sperimentativo e raziocinante il Patrizi non esita talvolta ad incorporare principi aristotelici, ad attingere a larga mano dal *Sublime* dello pseudo-Longino [...], da Plutarco, da Ermogene e dai retori greci, dai geografi e dagli storici, da Aristide, Qunitiliano e dalla tradizione musicografica, non esclusi persino gli rapporti bizantini.» Vgl. auch ANDRISANO, *Patrizi*, S. 65, 71; ebenso FABRIZIO DESIDERI und CHIARA CANTELLI, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Roma 2008, S. 169.

³⁸ FRANCESCO PATRIZIO, *L'Eridano. Allo illustrissimo e reverendissimo cardinale di Ferrara*, in: GIOSUÉ CARDUCCI, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, ristampa anastatica 1985 dell'edizione 1881 con presentazione di Emilio Pasquini, Bologna 1985, S. 330, V. 124. Vgl. dazu *Polit.*, 381d, und *Ion*, 541e.

darzustellen. Beispielsweise ist Patrizis Konzeption der Seele (*anima*) viel stärker an Aristoteles denn an Platon orientiert.³⁹

Patrizis Umgang mit antiken und zeitgenössischen Texten kann als eklektisches Beiziehen unterschiedlicher Elemente in die eigenständige Reflexion beschrieben werden:

[...] l'elemento che distingue il Patrizi tra la folla dei critici cinquecenteschi è questo spirito
libertario [...]⁴⁰

6.3 Der Aufbau von *Della Poetica*

Francesco Patrizi wagt in seiner Poetik eine neue Form der Literaturbetrachtung. Allerdings bildet sie nicht, wie Renato Barilli und Danilo Aguzzi-Barbagli postulieren, einen irrationalen und gefühlsbetonen Gegenpol in einem zunehmend rationalistisch geprägten Umfeld, sondern eine durchaus rational und logisch begründete wie auch auf Erkenntnis zielende Formulierung universell gültiger Prinzipien einer Wissenschaft der Dichtung.⁴¹

Patrizi leitet seine Überlegungen von einem historisch-mythischen Bezugspunkt ab: dem antiken, vorhomerischen Griechenland als Ursprungsland der Poesie und der Kultur. Aus dieser Zeit sind nur wenige, meist fragmentarische Schriften überliefert – eine fruchtbare Ausgangslage für die Kreation eines Ursprungsmythos, der zu gleichen Teilen auf Überlieferung wie auf Fiktion beruht.⁴²

One result of this insistence, throughout the volumes, upon the earliest examples is the impression that this is a poetics based upon the prehistory of poetry, a poetics founded upon Orpheus. [...] For the poems which Patrizi studies most abundantly seem to be poems which do not exist, which we know only through the reports of other ancient authors. Patrizi is thus free to conjecture what their content might have been, should have been, must have been. The theoretical presuppositions thus come to be read into the historical facts.⁴³

Lina Bolzoni deutet Patrizis Vorgehen als «Überspringen der historischen Dimension», als «Sich-Einfinden auf einer metaphysischen Ebene».⁴⁴ Viel wichtiger als der metaphysische scheint mir allerdings der mythische Charakter zu sein, der dem Ursprung der Dichtung zukommt. Er ist kein historischer Fakt, sondern von Anfang an ein literarisches Artefakt. So schöpft sich Patrizi seinen Mythos der Entstehung, der Geschichte sowie des Wesens der Poesie in Analogie zu den antiken Theogonien und Kosmogonien wie der *Orphischen Argonautika*, die zudem wichtige Bezugstexte von *Della Poetica* darstellen. Dem Bezug auf früheste literarische Zeugnisse liegt auch die Überzeugung zugrunde, dass deren Sprache magische Kräfte besass, sie nicht die Welt abbildete, sondern den Gang der Welt und des Kosmos steuerte.⁴⁵

Die *Poetica* Patrizis besteht aus sieben Deken.⁴⁶ In den ersten beiden *Deche*, der *Deka istoriale* (DI) und der *Deka disputata* (DD), zeichnet Patrizi zum einen die Frühgeschichte der Poesie nach und klassifiziert die auftretenden Genres, zum anderen setzt er sich kritisch mit den Positionen der Aristoteliker auseinander –

³⁹ Vgl. Kapitel 7.4.4. Für Platon ist die Seele das unsterbliche Prinzip, das vom Körper unabhängig und diesem übergeordnet ist. Für Aristoteles ist die Seele die Vollendung des Körpers, der als Materie das Lebendige zwar potenziell in sich trägt, dieses aber erst durch die Seele entfaltet wird.

⁴⁰ AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. VIII.

⁴¹ BARILLI, *Poetica e retorica*, S. 128; AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. XIV–XV; BOLZONI, *L'universo*, S. 7.

⁴² Eine nur untergeordnete Rolle spielen die literarischen Texte des Mittelalters und des Humanismus; sie werden zwar kurz erwähnt, aber in wenigen Seiten abgehandelt. Siehe BOLZONI, *L'universo*, S. 116.

⁴³ WEINBERG, *A History*, S. 782.

⁴⁴ BOLZONI, *L'universo*, S. 67.

⁴⁵ VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, S. 94.

⁴⁶ „Deka“ steht für griechisch „zehn“. Jede Deka besteht aus zehn Büchern.

vor allem mit deren Positionen in Bezug auf Mimesis, Handlung und Vers.⁴⁷ Patrizi verwirft die gängigen aristotelisch geprägten Ansichten, dass Poesie Nachahmung und der Poet ein Nachahmer sei, dass die Handlung das eigentlich poetische Handwerk sei, dass der Stoff entsprechend nur eine «in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende»⁴⁸ beinhalten und nicht aus der Geschichte oder Wissenschaft stammen dürfe⁴⁹ und dass Rhythmus und Harmonie keine eigenständigen Elemente, sondern lediglich Mittel zum Zweck der Nachahmung seien.

Falsi sono adunque, e da verità molto lontani, questi aristotelici insegnamenti che la poesia imitazione sia e che la favola sia imitazione nè d'azione, nè d'altra cosa; e falso è parimenti che perciò il poeta sia favoleggiatore, più tosto che verseggiatore, nè quanto per imitazione egli è poeta [...]»⁵⁰
(DA, II, 282)

Diese negative Poetik der *Deca disputata*, zusammen mit einer Darstellung der vorhomerischen griechischen Literatur in der *Deca istoriale*, bildet die Ausgangslage der späteren *Deche*.

Diese fünf späteren *Deche*⁵¹ lagen bis zur Ausgabe von 1969 nur handschriftlich vor und weisen einen teilweise fragmentarischen Charakter auf. Paul Oskar Kristeller entdeckte die Manuskripte 1949 dank eines Hinweises von Ervino Zorzi in der Biblioteca Palatina di Parma und stellte sie als Mikrofilm für die Edition von 1969 zur Verfügung. Kristeller geht davon aus, dass die Manuskripte den Zeitgenossen von Patrizi nicht bekannt waren, Bélanger hingegen nimmt an, dass sie in gelehrten Zirkeln kursierten.⁵² Einig sind sich Kritiker und Forscher darin, dass sie den eigenständigen und originellen Teil von Patrizis Poetik überliefern.⁵³

Die *Deca ammirabile* (DA) ist die erste der fünf unpublizierten Dekan. Sie ist der systematische Versuch, eine Poetik der *maraviglia* und des *mirabile* zu konzipieren.⁵⁴ Die Koppelung von *mirabile* und *maraviglia* – die wunderbare Beschaffenheit der Dichtung, die Staunen auslöst – bestimmt das Wesen der Dichtung vom Ursprung bis hin zu deren Rezeption.

In den folgenden Dekan werden die spezifischen Einzelgattungen sowie die Definitionen von Form und Materie abgeleitet.⁵⁵ Die *Deca plastica* (DP) handelt, wie der Name bereits andeutet, von der Formung und Herstellung des *mirabile*, als dessen Grundelemente Transformation und Fiktion – und damit einhergehend das Neue – gelten:⁵⁶

⁴⁷ WEINBERG, *A History*, S. 767: «The *Deca disputata*, in fact, is a „negative poetics“, which centers primarily about these two matters, imitation and verse.»

⁴⁸ *Poet.*, 1459a.

⁴⁹ Aristoteles klammert damit Stoffe aus der Geschichtsschreibung, der Kunst und der Wissenschaft aus den möglichen literarischen Stoffen aus. Denn in der Geschichtsschreibung werden ganze «Zeitabschnitt[e]» mit mehreren Handlungen dargestellt. Sachthemen der Kunst und der Wissenschaft kommen ganz ohne Handlung aus und sind dadurch ebenso vom aristotelischen Stoffrepertoire ausgeschlossen. Weinberg umschreibt die Problematik der aristotelischen Einschränkung auf die Handlung folgendermassen: «[...] by limiting poetry to imitation one limits it to plot and [...] this in turn confines its scope to human actions, passions, and character. But essentially the field of poetry is much broader than this; it admits no restrictions; it is coincident with the fields of history and of the natural sciences and of all forms of knowledge.» Siehe WEINBERG, *A History*, S. 769.

⁵⁰ Falsch sind also, und sehr weit von der Wahrheit entfernt, diese aristotelischen Lehren, dass die Dichtung Nachahmung sei und dass die Erzählung Nachahmung der Handlung oder einer anderen Sache sei; ebenso ist es falsch, dass der Dichter viel eher Erzähler als ein Komponist von Versen sei, und dass er Dichter sei aufgrund der Nachahmung.

⁵¹ *La Deca ammirabile, La Deca plastica, La Deca dogmatica universale, La Deca sacra, La Deca semisacra*.

⁵² BÉLANGER, *Bomarzo*, S. 235.

⁵³ AGUZZI-BARBAGLI, *Introduzione*, S. XIII–XIV.

⁵⁴ Ebd., S. XV.

⁵⁵ WEINBERG, *A History*, S. 775. Für eine ausführliche Beschreibung von Patrizis Gattungssystematik siehe HENNIG, *Francesco Patrizi*, S. 101–134.

⁵⁶ Patrizi siedelt die Transformation auf allen Ebenen der Dichtung an: angefangen beim Wortmaterial, weiter zu den Tropen – wobei insbesondere «die Metapher und figuratives Sprechen [...] im Zentrum» stehen –, hin zur Versbildung und zum Inhalt. Siehe dazu HENNIG, *Francesco Patrizi*, S. 177.

[la finzione] altro non è che dare ad una cosa forma diversa da quella che havea prima ed apparenza: ciò è una forma nuova, o rinnovata.⁵⁷ (DP, III, 19)

Ed in somma tutta la poesia, secondo i gradi delle materie sue, più o meno dee con finzone essere detta, e senza finzione non mai, poscia che doppio e triplo è il mirabile che accompagna e la maraviglia che la segue. E qual poema meno hebbe di finzione, meno anco ebbe di maraviglia e meno consegue il suo fine.⁵⁸ (DP, III, 26)

Im Unterschied zu anderen Formen der Sprache wird in der Dichtung das Material so geformt und modelliert (*plasmato*), dass es Staunen erzeugt.⁵⁹ Am transformationalen Charakter der Dichtung bemisst sich neben dem Grad des Staunenswerten auch die Kreativität des Dichters.⁶⁰

In der *Deca dogmatica universale* (DU) werden nochmals allgemeine Bereiche der Poetik besprochen – vom Titel des Poems über die Invokation der Musen zum (Er-)Finden des Stoffes –, bevor mit der *Deca sacra* (DS) eine detaillierte Diskussion der Genres und Subgenres einsetzt. Diese ist orientiert an den Stoffen, die entweder göttlich, natürlich oder menschlich (oder gemischt) sind, sowie an der Geschichte der einzelnen Genres.⁶¹ Damit geht eine Wertung der einzelnen Genres einher, wobei die ältesten und die religiösesten die ehrwürdigsten sind.⁶² Wie in der *Deca istoriale* werden grösstenteils Genres besprochen, die nicht mehr zu den gängigen Formen der Dichtung zählen.

6.4 Die *Deca ammirabile*

Für die *Deca ammirabile*, die für uns von besonderer Relevanz ist und auf die ich im Folgenden vertieft eingehe, stehen literaturtheoretische Überlegungen im Vordergrund. Die *Deca ammirabile* ist in zehn Bücher gegliedert und führt von den akzidentiellen zu den notwendigen, wunderbaren Eigenschaften der Poesie («proprietà poetiche [...] mirabili»), weiter zum Poeten als wunderbaren Schöpfer («mirabile facitore») und schliesslich – als Klimax – zu den Definitionen des «mirabile» und der «maraviglia» als wesentliche Eigenschaften und Bestandteile der Dichtung.

Patrizi lehnt es ab, die Poetik als eine Spezialform der Rhetorik zu betrachten, und sucht wie schon Pontano und Fracastoro gezielt nach den „eigentlichen“ und „eigentümlichen“ Eigenschaften der Poesie (DA, II, 233).⁶³ Allerdings richtet sich Patrizis Fokus nicht auf eine Eigenschaft, die nur der Dichtung zukäme, sondern auf poetische Qualitäten, die ausnahmslos allen poetischen Erzeugnissen – allen Gattungen und Stilrichtungen, allen historischen wie auch allen zukünftigen Dichtungen – zukommen.

Anhand der Datierung zeigt sich, dass die zehn Bücher der *Deca ammirabile* in einem sehr kurzen Zeitraum (April–Juni 1587) entstanden. Spannend ist, dass das letzte Buch mit dem Titel «Che cosa sia la maraviglia» («Was das Erstaunliche sei») – die Essenz der gesamten *Deca* – als Erstes entstand (23. April 1587) und die herleitenden Kapitel erst danach verfasst wurden. Patrizi inszeniert die Gewinnung seiner

⁵⁷ Die Fiktion ist nichts anderes, als einer Sache eine Form zu geben, die sich von ihrem früheren Erscheinungsbild unterscheidet: Es ist eine neue oder erneuerte Form.

⁵⁸ Jede Dichtung also muss, entsprechend ihren Stoffen, mehr oder weniger fiktiv sein und darf nie ohne Fiktion auskommen, denn doppelt oder dreifach sind das Wunderbare, das sie begleitet, und das Erstaunliche, das ihr folgt. Und ein Poem, das weniger Fiktion enthält, enthält auch weniger Erstaunliches und folgt seinem Ziel entsprechend weniger.

⁵⁹ BOLZONI, *L'universo*, S. 128.

⁶⁰ Ebd., S. 131.

⁶¹ WEINBERG, *A History*, S. 782.

⁶² Ebd., S. 782.

⁶³ Patrizi lehnt das Wiederaufleben der antiken Rhetorik durch die Humanisten als Gesamtes ab, da es «un frutto fuori stagione» sei. Sie sei angebracht gewesen in den antiken Republiken, gehöre aber nicht in die Zeit der Renaissance mit ihren Monarchien und Herrschaften. Der rhetorischen Sprache geht es um Überzeugung und Macht, nicht um Wissen. Demgegenüber schlägt Patrizi eine Reform der Rhetorik vor: vom politischen Machtinstrument zu einer «Doktrin des menschlichen Redens», dessen Fundament die Natur, das Wissen, das Wahre wären. Siehe VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, S. 105, 107.

Thesen und Begriffe als Herleitung, letztlich dienen seine Reflexionen und die historischen Beispiele aber vor allem der Bekräftigung seiner Grundthesen, die von Anfang an feststehen.

[...] l'analisi della „natura“ della poesia prevalga sulla deduzione dalla storia, alla quale fornisce materiale di exempla, strumenti di conferma, piuttosto che i fondamenti dell'elaborazione teorica.⁶⁴

In diesem Sinne ist denn auch Weinbergs Schilderung von Patrizis Vorgehen zu lesen:

We may summarize his procedure, briefly, thus: At any point where a distinction is needed, whether as a first principle or as a derivation or even as a definition, he begins by collecting a large number of statements relevant to the distinction, made by an ancient (and occasionally by modern) theorists. He then summarizes all these statements [...], groups and categorizes them, finally reduces them to a single resumptive one, which is the answer to his present problem. This process is frequently followed by an examination of conflicting theses, refuted one by one by an appeal to additional passages and to the example of the poets. We should note, however, that the collection of statements is never in itself completely random.⁶⁵

Als «statements» aus anderen Texten werden nie ganze Reflexionsbögen eingebunden, sondern immer nur kurze Zitate – manchmal nicht einmal vollständige Sätze, die zudem meist aus ihrem Kontext entnommen eingebunden und kombiniert werden. Sie stehen im Dienst von Patrizis Überlegungen – nicht umgekehrt.

Auf der Suche nach den spezifisch dichterischen Qualitäten akkumuliert Patrizi im ersten Buch vierzig Eigenschaften, zusammengetragen von verschiedenen Autoren und Kontexten. Diese reduziert er auf sieben Eigenschaften, die *nur* der Poesie und keiner anderen Textform zukommen: «Enigma, Vielfalt, Grösse, Sanftheit, verfremdete Sprache, Vers, Gesang» («enigma, varietà, grandezza, dolcezza, lingua straniera, verso, canto», *DA*, II, 255).⁶⁶ Noch immer aber ist die Frage ungeklärt, welches denn jene essenzielle Eigenschaft ist, die ausnahmslos allen poetischen Zeugnissen inhärent ist:

The answer is that such a quality does exist and that it is the „mirabile“, that at which we wonder and marvel. Again the authorities are consulted, and we learn that each of the seven common properties of poetry is by itself marvelous.⁶⁷

Auch das Pendant des *mirabile* – die *maraviglia* – wird anhand verschiedener Autoren, Kontexte und Kategorien bestimmt. Für Platon und Aristoteles kann Nichtwissen eine Quelle des Staunens sein, für Aristoteles, Plutarch und Strabon sind es zudem überraschende Momente einer Handlung. Dieselben Autoren bezeichnen auch das Neue als staunenerregend, für Pseudo-Longin resultiert das Staunenswerte aus dem *paradoxon*.⁶⁸ Patrizi führt diese Positionen zusammen und begründet die Quelle des Staunenswerten schlussendlich nicht nur im Neuen, Unglaublichen oder Überraschenden, sondern auch im Zusammenspiel dieser Qualitäten mit ihren Gegensätzen: mit dem Wahrscheinlichen, Glaubwürdigen und Erwartbaren.

⁶⁴ BOLZONI, *L'universo*, S. 120.

⁶⁵ WEINBERG, *A History*, S. 772.

⁶⁶ WEINBERG, *A History*, S. 772.

⁶⁷ Ebd., S. 773.

⁶⁸ ANDRISANO, *Patrizi*, S. 70. Das *paradoxon* schliesst nicht nur das Widersprüchliche, sondern allgemeiner das Unerwartete, Ausserordentliche und Unglaubliche ein.

6.4.1 Der Dichter als *facitore del mirabile und mirabile facitore*

Mirabile und *maraviglia* müssen an ihre Entstehung und insbesondere an den vom göttlichen Furor durchströmten Dichter rückgebunden werden: Der Dichter ist «Schöpfer des Wunderbaren» («*facitore del mirabile*») und «wunderbarer Schöpfer» («*mirabile facitore*») gleichermaßen.⁶⁹

Insofern als er Wunderbares schafft, kreiert er Neues, nie Dagewesenes. Angelehnt an die griechische Bedeutung von *poésis* («Erschaffung») wird der Dichter als Schöpfer («*facitore*») konzipiert, und zwar in erster Linie als Schöpfer von Versen («*poeta è il fattore di versi*», *DA*, II, 274), nicht als Schöpfer von Nachahmungen der menschlichen Handlung («*imitatore*») oder der Idee («*effigiante*») im platonischen Sinne (*DA*, II, 275).⁷⁰ Entsprechend zeichnet sich der Poet nicht durch die Auswahl des Stoffes aus, sondern durch die poetische Bearbeitung von diesem:

Il che non tanto sta nella materia, o nel trovarla o non trovarla, quanto nel trattarla con poetiche proprie maniere [...]⁷¹ (*DD*, II, 162)

Um Wunderbares zu schaffen, muss der Poet vom *mirabile* erfüllt sein. Dieses trägt er zum einen in sich selbst, zum anderen wird es ihm von Gott eingebläst. Eine entsprechende Theorie dazu hat Patrizi in der *Deca disputata* entwickelt, und zwar anhand der Enthusiasmus-Theorien⁷² von Aristoteles und Platon. Aristoteles definiert den Enthusiasmus als Affekt und stellt ihn auf die gleiche Ebene wie die Angst und das Mitgefühl. Diese Definition ist für Patrizi unzureichend, denn der poetische Enthusiasmus kommt nur wenigen zu, während die Angst und das Mitgefühl allen Menschen gemein ist (*DD*, II, 24).

Für Platon ist der Furor nicht in der Natur des Menschen angelegt, sondern wird ihm von göttlicher Instanz oder von den Musen eingegeben. In diesem Sinne ist der Poet aber lediglich ein Sprachrohr für einen Text, den er ohne eigenes Zutun von sich gibt. Auch diese Sicht ist für Patrizi nicht zufriedenstellend, da er den Poeten als eigenmächtigen Schöpfer von Dichtung anerkennt und in den Dichtern den Ursprung des Wissens und der Weisheit angelegt sieht.⁷³

Die Verbindung beider Positionen findet er bei Strabon und Plutarch und schliesst sich dieser an:

Così quello che è chiamato entusiasmo pare essere una mescolanza di due movimenti: l'uno per lo quale l'anima pate, l'altro per lo quale ella si muove secondo natura.⁷⁴ (*DD*, II, 27)⁷⁵

Zu diesem Schluss ist Patrizi bereits in seiner frühen Schrift *Discorso della diversità de i furori poetici* (*DF*) gelangt: «ci desidera due condizioni, l'una dell'ingegno e l'altra del furore, a fare perfetto il poeta»⁷⁶ (*DF*, III,

⁶⁹ WEINBERG, *A History*, S. 773.

⁷⁰ Laut Ossola ist das späte 16. Jahrhundert durch den Streit um die richtige Art der Nachahmung – der Natur oder der Idee – geprägt. Es wäre sicherlich lohnenswert, Patrizi in diese Kategorisierung miteinzubeziehen, da er einen Gegenpol zur Nachahmung in allen ihren Ausprägungen markiert und in dieser Rolle den Blick auf die Geschichte der Literaturtheorie differenzieren würde. Siehe CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea dell'tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florenz 1971. Der Hinweis auf Ossola stammt von GERHARD REGN, *Tasso und der Manierismus. Anmerkungen zu einem Forschungsproblem*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 38 (1987), S. 111.

⁷¹ Es geht nicht so sehr um den Stoff, oder darum, diesen zu finden oder nicht, sondern ihn mit poetischen Verfahren zu behandeln [...]

⁷² „Enthusiasmus“ und „Furor“ werden von Patrizi als Synonyme verwendet; Ersterer ist aber mehr im Menschen angelegt, während Letzterer eher von Gott zu kommen scheint.

⁷³ Richtig und wichtig scheint mir Lina Bolzonis Einschätzung, dass Patrizis synthetische Konzeption des poetischen Furors bisher nicht differenziert genug betrachtet und stets als platonisch eingeordnet wurde. Siehe BOLZONI, *L'universo*, S. 17.

⁷⁴ Was also als Begeisterung bezeichnet wird, scheint eine Mischung zweier Bewegungen zu sein. Die eine, die die Seele ertragen muss, die andere, aufgrund der sie sich gemäss ihrer Natur bewegt.

⁷⁵ Patrizi zitiert PLUTARCH, *De Pythiae oraculis*, 404e.

⁷⁶ Zwei Bedingungen müssen vorhanden sein, jene des (genialen) Verstandes und jene des Furors, um den Dichter perfekt zu machen.

449). Der «ingegno» stellt eine bestimmte Haltung des menschlichen Geistes dar, jene des Lernens und Wiederfindens («attitudine [...] all'imparare e al ritrovare», *DF*, III, 449), während der poetische Furor – entsprechend Platons Konzeption im *Phaidros* und im *Ion* – ein göttlicher ist. Menschliches und göttliches Wahrnehmen, Erkennen und Darstellen werden eins im Dichter.⁷⁷

Menschliches und Göttliches vereinen sich auch in der Konzeption des Schöpfers, der an die drei universellen Schöpfergestalten Platons angelehnt ist: Gott, die Natur sowie den Künstler (*DA*, II, 285). Der Dichter als Schöpfer – so Patrizi – ist nicht reduziert auf die Rolle des Letzteren, sondern hat – in seiner höchsten Ausprägung – darüber hinaus Anteil am Göttlichen sowie an der Natur und wird zur verbindenden Figur der drei Bereiche.⁷⁸

Conciosia cosa che, se bene egli non è Dio, tiene almeno del divino, poscia che i primi e più fini poeti per divina spirazione poetarono e a poetare seguitarono molti anni. E s'egli non è natura, molti del suo lignaggio furono da natura a poetar portati. E s'egli non è artefice, molte cose molti poeti hanno per arte fatte.⁷⁹ (*DA*, II, 285)⁸⁰

In dieser aussergewöhnlichen Rolle erwächst dem Dichter die Fähigkeit, Neues zu kreieren (*DA*, II, 286). So haben Dichter wie Linos, Orpheus, Parmenides und Empedokles in ihren Theogonien und Kosmogonien ganze Welten, ja sogar die Götter und die Titanen erschaffen (*DA*, II, 287).

Conciosia cosa che chi altro che il poeta creò dopo Dio questo mondo? Lino, ed Orfeo, e Pronatide, e Parmenide, ed Empedocle nelle loro *Cosmogonie*, e *Cosmopoie* e *Protocosmi*! Chi creò tutti i Dei, altri che il poeta Orfeo [...] Chi creò i Titani di nulla, altro che i poeti Tamira, Eumolpo [...] E create son di nulla molte parti ne' poemi, sì come è la lancia d'Argaglia, il corno di ... e l'impazzir di Orlando e simili altre cose nuove, da niune per adietro poetate.⁸¹ (*DA*, II, 287)

Was der Dichter in seiner Funktion als schöpferischem «emolo» Gottes, der Natur und des Künstlers schafft (*DA*, II, 289), ist das Wunderbare, das bei den Zuhörern und Lesern Verwunderung und Staunen auslöst:

La prima [facitura] tra le quali sia che mirabile e maraviglioso da noi si chiama quello stesso che a' Greci significarono le voci di θαυμάσιον, θαυμαστόν e che noi chiamiamo ancora *ammirabile*, e *ammirando* e *maraviglioso*. E quanto è all'opera che egli fa, mirabile appelliamo quello che di sua

⁷⁷ BOLZONI, *L'universo*, S. 32.

⁷⁸ Die Dreiteilung in Gott, Natur und Kunst wirkt sich auch auf die Unterteilung der Genres aus. Vom Furor geprägt sind die Genres des Prophetischen, des Lobgedichts («encomiastico»), des Lehrgedichts und des Märchens, von der Natur geprägt sind die Genres des Schmerzhafte, des Fröhlichen, des Verächtlichen und des Burlesken (*DA*, II, 283–284). Matuschek warf Patrizi vor, er habe eine «Säkularisierung des Staunens» herbeigeführt und das Staunen «vom präventöseste[n] [...] zum trivialsten Blick des weltlichen Staunens» verkommen lassen – und verkennt dabei, dass der Dichter wie auch seine Inhalte in der Konzeption Patrizis immer auch Anteil am Göttlichen haben. Zum einen wird der Dichter an die göttliche Inspiration zurückgebunden, zum anderen gelten jene Dichtungen als die ehrwürdigsten, die von der göttlichen Ewigkeit künden und zeugen. Siehe MATUSCHEK, *Über das Staunen*, S. 137, 147.

⁷⁹ Es ist also so, dass er, auch wenn er nicht Gott ist, Göttliches in sich trägt, sodass die ersten und die vollendetsten Dichter aufgrund göttlicher Inspiration dichteten und viele Jahre damit fortfuhren. Und wenn er nicht Natur ist, so wurden doch viele natürlicherweise durch seine Sprache zur Dichtung gebracht. Und wenn er nicht Künstler ist, so haben doch viele Dichter vieles mit Kunstfertigkeit gemacht.

⁸⁰ WEINBERG, *A History*, S. 773: «The poet is not God, but he has something of the divine; he is not Nature, but he is made to poetize by Nature; he is not an artificer, but he does many things by art. Hence, the very way in which he creates is marvelous [...]»

⁸¹ Wer sonst als der Dichter hat nach Gott diese Welt erschaffen? Linos und Orpheus und Pronatides und Parmenides, und Empedokles in ihren Kosmogonien und Cosmopoie und Protokosmen! Wer schuf alle die Götter, wer anderes als Orpheus [...] Wer schuf die Titanen aus dem Nichts, wer anderes als die Dichter Tamira, Eumolpos [...] Und aus dem Nichts wurden viele Elemente der Dichtung geschaffen, so wie die Lanze von Argaglia, das Horn von ... und die Raserei von Orlando und weitere ähnliche Neuheiten, von denen nie zuvor gedichtet wurde.

natura è atto a commuovere meraviglia in chi l'ascolta, o vede, o legge, o d'altra guisa sente, o intende [...] ⁸² (DA, II, 290)

Das Wunderbare und Erstaunliche ist das, das in den Zuhörern und Lesern Staunen auslöst. Es wird damit in erster Linie über seine Wirkung, nicht über seinen Inhalt oder seine Beschaffenheit definiert.

6.4.2 Der Ursprung der Poesie

Nicht die Nachahmung ist der Ursprung der Dichtung, sondern die Dichtung ist der Ursprung der Nachahmung.

Adunque non la imitazione partorì la poesia, ma la poesia generò in se medesima e nel suo ventre la poetica imitazione. ⁸³ (DD, II, 41)

Die Dichtung nahm ihren Anfang, als der Mensch anfang zu singen: «[...] Gesang nicht nur der Stimme, wie ihn viele Vögel und Menschen oft anstimmen, sondern Gesang der Worte» (DI, I, 9). Da diese Anfänge nicht belegt sind, greift Patrizi auf die erste Erwähnung eines Sängers zurück – und diese findet sich in der Bibel (*Gen.*, 4, 21). Jubal, ein Bruder Noahs, sei der Vater der «cantanti in citara», der Zithermusiker bzw. -sänger gewesen. Die Zither («cetra») ist nicht nur ein Instrument, sondern gleichsam das Symbol der poetischen Eingebung und Gabe. ⁸⁴ Von Jubal führt Patrizi die Entstehung der Dichtung über Noah und dessen Söhne hin zu Zarathustra (Mesopotamien) und Osiris (Ägypten), wobei historische und mythische Belege aus verschiedenen Kulturen zusehends verwoben werden. So habe Osiris in seiner Armee jungfräuliche Musikerinnen mitgeführt, welche die Musen mit ihrem Anführer Apollon gewesen seien. Platon schliesslich erwähnt in seinen *Nomoi* Isis – die Gemahlin von Osiris – als göttliche Dichterin (DI, I, 11). Patrizi führt noch einige weitere mythische Belege an – aus dem Alten Testament, aus Mesopotamien, Libyen, Arabien –, wobei er diese mit dem Hinweis auf die «oscurità di tanta antichità» in eine Sphäre des Geheimnisvollen und Enigmatischen hüllt. ⁸⁵

In der *Deca istoriale* werden weitere Belege aufgelistet und ausgeführt, so zu Phemonoe – erste Priesterin und Prophetin des delphischen Orakels sowie Tochter von Apollon ⁸⁶ – und Olenos, den Herodot vor Linos, Panfo und Orpheus als ersten (Hymnen-)Dichter nennt. Die *Deca ammirabile* aber setzt direkt bei Orpheus ein, denn zu Orpheus' Attributen gehört es – wie bereits mehrfach gesehen –, nicht nur die Menschen, sondern auch Vögel, Fische, wilde Tiere, Wälder, Berge, Flüsse und Lüfte in Staunen zu versetzen (DA, II, 257). ⁸⁷ Mit Orpheus wird somit ein direkter Bogen zu den zentralen Themen des *mirabile* und der *maraviglia* geschlagen, sind die beiden Elemente in seinen Gesängen doch paradigmatischerweise miteinander verknüpft.

⁸² Das erste unter den Elementen, das wir wunderbar und erstaunlich nennen, ist dasjenige, das die Griechen als θαυμάσιον, θαυμαστόν bezeichneten und das wir das *Bewundernswerte*, *Verwunderliche* und *Erstaunliche* nennen. Und was das Werk betrifft, das er hervorbrachte, bezeichnen wir dasjenige als wunderbar, das von seiner Natur aus Erstaunen in demjenigen hervorruft, der es hört oder sieht oder liest oder auf andere Weise mitbekommt oder vernimmt.

⁸³ Es hat also nicht die Nachahmung die Dichtung hervorgebracht, sondern die Dichtung hat in sich selber, in ihrem Bauch, die poetische Nachahmung gezeugt.

⁸⁴ Vgl. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996, S. 1158, Sonnett CCXCII, Vv. 13–14.

⁸⁵ Wir erinnern uns an das *enimma* als Eigenschaft der Dichtung (DA, II, 255).

⁸⁶ Auf Phemonoe hat bereits Vida verwiesen: Sie sei die Erste gewesen, die das ursprüngliche Metrum des Hexameters verwendet habe. Siehe *De arte poetica*, I, Vv. 33–43.

⁸⁷ Siehe DA, II, 257; ebenso DD, II, 144. Vgl. dazu auch den Anfang der *Silva Manto* von Poliziano.

Alla quale [qualità] ed esse tutte come ad un capo si riducano, e tutta la poesia indi penda, e forma prenda e vita. E questa qualità noi chiamiamo col nome di mirabile. E mirabile intendiamo che sia tutto quello che in altrui o muove, od è a muovere atto maraviglia.⁸⁸ (DA, II, 257)

Zudem werden am Beispiel des Orpheus die verschiedenen Begriffsnuancen des Staunens erläutert: Nebst dem eher neutralen *maravigliare* führt Patrizi einen weiteren Begriff ins Feld: «κηλίσσω», mit der Bedeutung von «con la sua forza incantare per istupore» (DA, II, 258). Patrizi leitet diese Bedeutung aus den *Orphischen Argonautika*⁸⁹ ab und fügt sogleich an, worin sich *stupore* und *maraviglia* unterscheiden:

E lo stupore è una forte maraviglia, come in proseguendo si scoprirà palese. Dunque il canto, perchè fa maravigliar altrui, meritamente sarà da tenersi per mirabile.⁹⁰ (DA, II, 258)

Genauso wie *stupore* wird auch «ἐκστασις», angelehnt an Pseudo-Longin, als «grosses und starkes Staunen» beschrieben («grande e forte maraviglia», DA, II, 259–260). Damit wird die *maraviglia* zusätzlich mit den Bedeutungen des Magischen und des Ausser-sich-Seins konnotiert.

Die ältesten und ursprünglichsten Texte waren poetische Texte: «Alle Wissenschaften, von den göttlichen, den natürlichen oder den menschlichen Dingen, wurden als Dichtung geschrieben» (DA, II, 238). Die ersten Poeten waren «Väter und Anführer der Weisheit» und somit die Dichtung Ursprung allen Wissens und aller Weisheit. Aber nicht nur über die wirklichen und wahren Dinge wurde gedichtet, genauso oft wurden Geschichten erfunden, Fiktionen produziert (DA, II, 239). Die ältesten Mythen waren aus *mirabilia* zusammengesetzt: «das heisst aus Neuheiten, Paradoxen, übernatürlichen Dingen und Inhalten, die über das Gewohnte hinausgehen» (DA, II, 265–266). Der staunenswerte Charakter der Dichtung sowie die staunende Inklinaton der Zuhörer und Leser gehören somit seit Anbeginn der Kultur zur Dichtung.

6.4.3 Das Wunderbare der Dichtung

Das Wunderbare der Dichtung manifestiert sich in allen ihren Bestandteilen und ist auf allen Ebenen präsent:

[...] così doverà il mirabile non / in questa, o in quella, parte del poema mandare i raggi suoi, ma diffondergli per tutte, siasi egli fatto da poeta o come creatore, o, come è natura, generatore, o, come è huom artista, facitore.⁹¹ (DA, II, 329)

[...] il poeta [...] doverà per tutte le parti sue [della poesia] fare il mirabile risplendere.⁹² (DA, II, 329–330)

[...] il soprano grado di poetica perfezione sta riposto nella composizione sudetta del mirabile, [...] sparso per tutte le membra del poema; e questo essere la compiutissima forma sua, e universale, e commune a tutta la poesia [...] ⁹³ (DA, II, 330)

Analog zur Vernunft, die Patrizi als ontologische Form und Essenz des Menschen begreift, sieht er im *mirabile* das Wesen der Dichtung begründet (DA, II, 332). Aus diesem aristotelischen Formverständnis leitet

⁸⁸ Zu dieser Qualität reduzieren sich alle wie zu einem Haupt, und die ganze Dichtung hängt davon ab und nimmt Form und Leben an. Und dieser Qualität geben wir den Namen des Wunderbaren. Und als Wunderbares meinen wir all das, was in anderen Erstauen hervorruft oder fähig ist, die Bewegung des Staunens hervorzubringen.

⁸⁹ FRANCIS VIAN (Hg.), *Les argonautiques orphiques*, texte et traduction, Paris 1987, S. 79, Vv. 73–74.

⁹⁰ Und die Verblüffung ist ein starkes Staunen, wie es sich im Folgenden klar zeigen wird. Also ist der Gesang, weil er andere zum Staunen bringt, verdienterweise als wunderbar zu definieren.

⁹¹ [...] so soll das Wunderbare seine Strahlen nicht / in diesen oder in jenen Teil des Gedichtes aussenden, sondern überall ausbreiten, sei jenes vom Dichter als Schöpfer geschaffen oder nach der Natur gebildet oder vom Künstler gemacht.

⁹² [...] der Dichter [...] muss das Wunderbare in allen Teilen [der Dichtung] zum Erstrahlen bringen.

⁹³ [...] der höchste Grad dichterischer Perfektion zeigt sich in der Komposition des Wunderbaren, [...] verteilt in allen Gliedern des Gedichtes; und das sei die vollendete und universelle Form, die allen Dichtungen gemein ist [...]

sich sogleich auch das Ziel ab, auf das der Dichter sich ausrichten soll.⁹⁴ Weder Platon, Aristoteles noch Horaz haben das Ziel der Dichtung in dieser Weise definiert: Sie fokussierten auf die gesellschaftliche, politische und didaktische Funktion der Dichtung, auf deren erfreuliche oder aber reinigende Wirkung in Bezug auf Affekte und Leidenschaften oder aber sahen das einzige Ziel der Dichtung in der Mimesis (DA, II, 333). Aus der Uneinigkeit über das effektive Ziel der Dichtung – Patrizi führt auf mehreren Seiten einen ganzen Katalog von Zielen auf (DA, II, 342) – sowie der Unterschiedlichkeit der Dichtungen folgert Patrizi, dass die bisher bekannten Wirkungskategorien zwar nicht falsch, aber nicht universell gültig seien.

Adunque egli è da ricercarne uno che due condizioni habbia sopra tutti: l'una che sia proprio della poesia e non commune ad altre scritture, l'altro che sia generale a tutta, sì che niuna non sia che di suo uffizio a quel fine non sia indirizzata [...] Ora questo fine così fatto a noi non pare che esser possa altro che quello che dicemmo dinanzi, e che dalla diffinitione essenziale nasce del poeta e della poesia. E ciò si è il mirabile per fine universale intrinseco, che forma anco si chiama, e la maraviglia per fine estrinseco.⁹⁵ (DA, II, 343)

Diese Bestimmung des *mirabile* als intrinsische Qualität der Dichtung und der *maraviglia* als extrinsisches Wirkungsziel gehört zu den Kernsätzen von Patrizis Poetik.

Der abstrakten Formulierung entspricht ein Katalog mit konkreten Merkmalen, die die intrinsische Qualität des *mirabile* herbeiführen und im poetischen Text verankern. Das Vorgehen ist analog zum bereits beschriebenen: Zuerst erfolgt eine umfangreiche Auflistung verschiedener Beschaffenheitsmerkmale des poetischen Textes, die seit der Antike überliefert wurden. Diese werden geprüft – entweder verworfen oder beibehalten –, bis ein reduzierter Katalog feststeht.

[...] entusiasmo, profezia, enimma, sapienza, favola, allegoria, varietà, aggrandimento, sminuzzamento, evidenza, dolcezza, lingua straniera, verso, canto. Delle quali alcune stanno ne' poemi come cagioni, altri come materie, e alcune come modi del trattarle, e altre come stromenti, e per tanto distinguianle anco per queste vie.⁹⁶ (DA, II, 248)

Allen voran steht der Enthusiasmus, der den Kurationsprozess überhaupt erst auslöst. Weitere Ursachen («cagioni») sind Freude, Schmerz, Empörung, Humor sowie die Kunstfertigkeit. Patrizi gliedert die *cagioni* wie folgt: «Furor und Kunstfertigkeit und in der Mitte die Natur, die vier Affekte (Schmerz, Freude, Empörung und Spass) / beinhaltet» (DA, II, 249).

Als Stoffe («materie») bezeichnet Patrizi die Weissagung, die Weisheit, die Erzählung⁹⁷ sowie die Allegorie. Die Stoffe können wahr, für wahr gehalten oder aber fiktiv sein. Zu den Modi («modi») zählen das Enigma, die Vielfalt, die Vergrößerung, die Verkleinerung, die Evidenz sowie die Sanftheit. Während es die Evidenz nur für bestimmte Beschreibungen und die Verkleinerung nur in einzelnen Genres braucht, kommen die anderen Modi in allen Genres und Subgenres vor. Zu den sprachlichen Instrumenten

⁹⁴ Vgl. BOLZONI, *L'universo*, S. 136.

⁹⁵ Wir müssen also jene Eigenschaft finden, die in erster Linie zwei Bedingungen erfüllt: Die erste ist, dass sie nur der Dichtung und keinen anderen Schriften eigen ist, die andere, dass sie jeder Dichtung zukommt, sodass es keine gibt, die sich der Pflicht, auf jenes Ziel ausgerichtet zu sein, entzieht [...] Dieses so gestaltete Ziel scheint kein anderes sein zu können als jenes, von dem wir bereits gesprochen haben, und das aus der essentiellen Definition des Dichters und der Dichtung hervorgeht. Und das ist das Wunderbare als universelles und intrinsisches Ziel, das wir auch als Form bezeichnen, und das Staunen als extrinsisches Ziel.

⁹⁶ [...] Begeisterung, Weissagung, Enigma, Weisheit, Erzählung, Allegorie, Vielfältigkeit, Vergrößerung, Verkleinerung, Evidenz, Sanftheit, verfremdete Sprache, Vers, Gesang. Von diesen Eigenschaften sind einige in der Dichtung als Ursachen, andere als Stoffe, weitere als deren Bearbeitungstechniken, einige als Instrumente; und nach diesen Ausrichtungen sind sie auch zu unterscheiden.

⁹⁷ «Favola» müsste richtigerweise als „fiktive Erzählung“ wiedergegeben werden, denn Patrizi versteht darunter in erster Linie die Fiktion. Der Einfachheit halber verwende ich nur den Begriff „Erzählung“.

(«stromenti») zählen die «verfremdete Sprache, Vers und Gesang» – alle drei Elemente finden sich in allen antiken Dichtungen.

Das *mirabile* ist die Verdichtung der genannten Qualitäten zu einem unverwechselbaren Ganzen: «Zu dieser Qualität reduzieren sich alle wie zu einem Haupt, und die ganze Dichtung hängt davon ab und nimmt Form und Leben an.» (DA, II, 257)

Der Enthusiasmus («entusiasmo») erzeugt Staunen, weil er unberechenbar ist und nur selten auftritt, weil er dem Göttlichen entstammt und göttliche Werke hervorbringt. Dass der Enthusiasmus bei den Qualitäten des *mirabile* aufgeführt ist, bedeutet, dass er als Stimmung oder Prägung in die Dichtung einfließt und für die Leser wahrnehmbar wird (DA, II, 261).⁹⁸

Die Weissagung («profezia») produziert Staunen, weil der Blick in die Zukunft göttlicher und enigmatischer Natur («enimma») ist.

[...] la profezia, originaria forma di composizione poetica ispirata dal *sacer furor* divino, era enigmatica, oscura [...] ⁹⁹

Das Enigma ist wunderbar und löst Staunen bei den Zuhörern und Lesern aus, weil es rätselhaft und das Rätselhafte mit dem Staunenswerten verschwistert ist (DA, II, 260). Das Enigma zeichnet sich dadurch aus, dass es weder völlig undeutlich noch eindeutig klar ist, sondern zwischen diesen beiden Polen changiert. Es war bereits Teil der frühen Prophezeiungen und Orakel und es haftet ihm von jeher das Wundersame an.

Die Weisheit («sapienza») der antiken Autoren wird seit jeher bewundert. Zur *sapienza* gehören folgende vier Bereiche: Wissen(-schaft), Kunst, Moral und Geschichte. Dass das Staunen mit Wissen verbunden ist, führt Patrizi auf Platon und Aristoteles zurück, die beide das Staunen als Ausgang des Philosophierens definiert haben.¹⁰⁰ Alles, was in der Natur vorkommt und dessen Ursache wir nicht kennen, bestaunen und bewundern wir. Zudem schreibt Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik*, dass allen Erscheinungen der Natur das Göttliche beiwohne und dieses Göttliche Staunen erzeuge (DA, II, 262). Die Kunst erzeugt Staunen, weil sie es den Menschen ermöglicht, Werke ausserhalb des Natürlichen herzustellen. In der Dichtung enthaltene Moral ist staunens- und bewundernswert, da – laut dem Mythos, den wir schon bei früheren Autoren wie Poliziano finden – die Dichtung die Menschen zivilisiert und ihnen die Regeln für die Gemeinschaft gelehrt hat. Die Geschichte ist immer staunenswert, wenn sie poetisch verarbeitet wird – wobei es Aufgabe der Poeten ist, spannende und ausserordentliche Elemente aus der Geschichte herauszugreifen und sie erstaunlich darzustellen.

Die Erzählung («favola») setzt sich aus Staunenswertem zusammen, wofür Patrizi auf die berühmte Aristoteles-Passage zu Beginn der *Metaphysik* rekurriert:

(So ist auch ein Liebhaber von Mythen in gewisser Hinsicht ein Philosoph, setzt sich doch ein Mythos aus Wunderbarem zusammen.)¹⁰¹

Konkrete Charakteristika der Erzählung sind für Patrizi die Fiktion, das Neue und das Paradoxe. Er unterstreicht dies mit einem einschlägigen Zitat Plutarchs:

«e in somma appo lui [Omero] è un racconto di cose paradosso e favoloso, per empiere di agonia e di maraviglia i lettori e fare un ascolramento pieno di stupore»¹⁰² (DA, II, 264)¹⁰³

⁹⁸ HATHAWAY, *Marvels*, S. 66.

⁹⁹ RINALDI, *Il «Trimerone»*, S. 28.

¹⁰⁰ *Met.*, 982b, *Th.*, 155d, *eth. Nic.*, 1153b.

¹⁰¹ *Met.*, 982b.

¹⁰² «schliesslich ist es gemäss ihm [Homer] eine Erzählung mit paradoxen und märchenhaften Inhalten, um die Leser mit Agonie und Staunen zu erfüllen und das Zuhören mit Verblüffung zu versehen»

Ebenso gehört dazu, dass in der Erzählung Dinge beschrieben werden können, die die Natur übersteigen.

La favola, adunque, in genere e la favolosa poesia più antica di mirabili fu composta; ciò è di novità, di paradossi, di cose superanti la natura, di cose inalzate sopra il consueto.¹⁰⁴ (DA, II, 265–266)

Die Allegorie («allegoria») bezeichnet Patrizi als eine Art Enigma, weil unter ihrer Oberfläche («scorza») unerwartete Bilder und Ideen, wenn nicht gar verborgene Wahrheiten zum Vorschein kommen. Der Vielfalt und der dichterischen Fantasie für neue Allegorien sind quasi keine Grenzen gesetzt (DA, II, 266) und die Fantasie führt, so lehrte es bereits Pseudo-Longin zum Staunen bzw. zur Erschütterung (DA, II, 267).¹⁰⁵ Patrizi spricht explizit auch den bildlichen Charakter der Allegorie an, der Schönes und Kostbares in sich birgt und zum Staunen führt, wenn er entdeckt wird.

Vielfalt und Vergrößerung («varietà, aggrandimento») sind Merkmale des *mirabile*, insofern als die Leser über die vielfältigen Inhalte und Ausprägungen der Dichtung sowie deren Nähe zum Göttlichen staunen. Die Grösse hebt die Dichtung über die Realität und die Natur hinaus. Die minutiöse Beschreibung und die Evidenz («sminuzzamento, evidenza») tragen zum Staunen bei, weil sie vor dem inneren Auge des Zuhörers Bilder erscheinen lassen, die ausserhalb seines gewohnten Blickfeldes liegen. Die Bilder machen den Zuhörer und Leser zu einem aktiv und kreativ Beteiligten; seine Imagination muss in die Lektüre einfließen, damit der entsprechende Effekt der *maraviglia* sich einstellt.

Auf sprachlicher Ebene kommt dem Vers besonderes Augenmerk zu, wobei Patrizi auf Ludovico Castelvetro, dessen aristotelische Sichtweise er sonst scharf kritisiert, zurückgreift. Er zitiert aus dessen Kommentar der aristotelischen *Poetik*:

«Alla quale s'aggiunge il verso, che è parlare maraviglioso e dilettevole per molte cagioni.» [...]

«Ed è cosa ragionevole che Dio parli in molto più eccellente modo, che non parlano comunemente gli huomini.» [...]

«E massimamente veggendo che i risposi divini di Apollo erano dati in così fatti versi [...]»¹⁰⁶ (DA, II, 258)¹⁰⁷

Castelvetro führt den Vers auf das Sprechen der Götter sowie die Differenz zur Alltagssprache zurück – letztere bezeichnet Patrizi als *lingua straniera*. Beides – das Göttliche wie das Abweichen vom Gewöhnlichen – ist erstaunlich und erfreulich («maraviglioso e dilettevole»), weil es Neues, Unerwartetes, Fremdes hervorbringt.

Die Sanftheit («dolcezza») findet sich in allen Bereichen des Gedichts, vor allem aber im Gesang und in der Harmonie der Verse. Sie soll – mit Patrizi bildlich gesprochen – die Dichtungen wie Puderzucker überziehen. Sie trägt massgeblich nicht nur zum Staunen, sondern auch zum Vergnügen («diletto») bei (DA, II, 259).

Patrizi führt bewusst Kriterien der *inventio*, der *dispositio* sowie der *elocutio* zusammen auf, da er Dichtung nicht als die Summe dieser einzelnen Teile, sondern als Ganzes betrachtet. Die Kriterien sind zudem nur sehr generisch spezifiziert; es sind keine Vorschriften, sondern Eckwerte, anhand derer Erstaunliches entstehen kann. Ganz eindeutig legen die Beschreibungen ihren Fokus auf die Wirkung – die Qualität des

¹⁰³ Patrizi nennt Plutarch als Quelle, tatsächlich handelt es sich um Pseudo-Plutarch: *De vita et poesi Homeri*, II, vi.

¹⁰⁴ Die Erzählung im Allgemeinen, wie schon die älteste erzählende Dichtung, ist aus Wundern zusammengesetzt; das heisst aus Neuheiten, Paradoxen, übernatürlichen Dingen und Inhalten, die über das Gewohnte hinausgehen.

¹⁰⁵ *Sublim.*, 15, 2. Pseudo-Longin benutzt «ekplexis», Patrizi übersetzt mit «stupore».

¹⁰⁶ «Zu dieser kommt der Vers hinzu, der erstaunliches und vergnügliches Sprechen aus vielerlei Hinsicht ist.» [...] «Und es ist eine berechnete Annahme, dass Gott in einer sehr viel herausragenderen Weise sprach, als es die Menschen gewöhnlich tun.» [...] «Und vor allem sehen wir, dass die göttlichen Antworten des Apollon in derart verfassten Versen gegeben wurden [...]»

¹⁰⁷ Patrizi zitiert aus LODOVICO CASTELVETRO, *La poetica di Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Wien 1570.

mirabile entsteht nicht (nur) aufgrund der Beschaffenheit des Textes, sondern erst, wenn dieser seine Wirkung auf den Zuhörer und Leser entfaltet. Insofern dieses Ziel erreicht wird bzw. erreicht werden will, sind der dichterischen Fantasie kaum Grenzen setzt. Patrizi stellt keine Liste bevorzugter Genres auf, tendiert aber zumindest implizit zu offenen Formen der Lyrik und des *romanzo*, während er die strengen Formen der Tragödie und des *poema eroico* als wenig reizvoll erachtet.¹⁰⁸ Er gibt auch keine stilistischen Vorgaben – einzig die Versform ist gegeben, da diese seit jeher das Göttliche der Dichtung repräsentiert.

6.4.4 Der staunende Rezipient

Die fundamentale Neuerung, die Patrizi in die literaturtheoretische Diskussion seiner Zeit einbringt, ist der Fokus auf die „Psychologie“ des Lesers. Dieser findet sich im zehnten Buch der *Deca ammirabile* und bildet die Klimax der gesamten *Deca*.

Patrizi versucht, die *maraviglia* bzw. ihre Funktionsweise und ihren Ort in der Seele des Menschen zu bestimmen. Das Staunen manifestiert sich als eine Art des Ergriffenseins des Geistes und bisweilen auch des Körpers, wobei Patrizi dieses Ergriffensein nicht als Eigenschaft, sondern als Bewegung fasst. Diese vollzieht sich primär innerlich, kann sich aber auch äusserlich manifestieren. Wie schon in seiner Bestimmung des Dichters und der Dichtung leitet er die Definition der Staunensbewegung aus der Auseinandersetzung mit etablierten Begriffen und Konzepten ab:

Das Staunen funktioniert weder vegetativ noch sinnlich oder diskursiv. Es ist nicht vegetativ, weil es nichts zur Ernährung und Erhaltung unseres Körpers beiträgt. Es ist nicht sinnlich, weil es keinem der Sinne zugeordnet werden kann. Die Sinne staunen nicht, aber Sinneseindrücke können das Staunen herbeiführen oder dieses begleiten. Es ist nicht diskursiv, weil es sich nicht in Worten ausdrückt, weil es keine Begriffe hervorbringt, bestätigt oder negiert (*DA*, II, 355). Das Staunen ist auch dem Intellekt nicht zuzuordnen, denn dieser ist die Basis unseres Wissens und das Staunen resultiert – zumindest zu einem gewissen Teil – aus dem Nichtwissen (*DA*, II, 355–356). Aufgrund der Zeichen, die Staunende nach aussen senden, über das Gesicht – hochgezogene Augenbrauen –, die Augen – weit geöffnete Augen – und den Körper, könnte es scheinen, dass das Staunen ein Affekt sei, analog zur Liebe, zum Hass, zur Wut und zu den anderen Gefühlsregungen. Da das Staunen aber gleichzeitig der Auslöser dieser körperlichen Reaktionen ist, scheint die Zuteilung zu den Affekten nicht adäquat. Und während die Affekte einen spürbaren entweder erfreulichen oder trübenden, ja gar schädigenden Effekt auf uns haben können, kann das Staunen auch ohne Emotionen auskommen (*DA*, II, 357). Patrizi veranschaulicht, dass die Begleit- oder Folgeerscheinungen des Staunens – wie Mitleid, Wut oder Liebe – wieder verebben können, während die *maraviglia* anhält: Wir staunen und wundern uns darüber, dass ein Freund uns betrogen hat, es folgen Wut und Rachegefühle. Haben wir Rache geübt, flacht die Wut ab, während das Staunen weiterhin anhält (*DA*, II, 357). Weiter sind die Affekte im «ungestümen und sinnlichen / Teil der Seele» (*DA*, II, 358) angesiedelt, während das Staunen diesen – wie auch den kognitiven – Bereich nur tangiert.

Die Koppelung an den kognitiven Bereich wird folgendermassen hergeleitet: Wer gar nichts weiss, einen Sachverhalt nicht kennt und keine Begriffe – von Schönheit beispielsweise – hat, der kann weder Entsprechung, Abweichung noch Übersteigung erkennen und somit auch nicht erstaunt sein (*DA*, II, 358). Patrizi schliesst daraus, dass das Staunen aus der kognitiven Fakultät hervorgeht und auf die affektive Fakultät einwirkt – es fliesst als Bewegung zwischen diesen Bereichen hin und her. Er geht noch weiter und bezeichnet die *maraviglia* nicht einfach als Bindeglied, sondern schafft neben der «erkennenden Potenz»

¹⁰⁸ HATHAWAY, *Marvels*, S. 68.

(«potenza atta a conoscere») und der «affektiven Potenz» («potenza atta ad affezionarsi») eine eigenständige «staunende Potenz» («potenza atta a maravigliarsi», *DA*, II, 358).

E di più è la maraviglia commune alle conoscenti potenze e alle affettuose, e corre per tutte quelle, e per tutte queste. Adunque ella sarà una potenza mezzana tra quelle due, e il moto suo un terzo moto in mezzo a quelli per tutti loro, dal mezzo all'alto, e dal mezzo al basso discorrente. Il qual moto, dicendosi ammirazione, dare dovrà il nome alla potenza sua ammirativa [...] ¹⁰⁹ (*DA*, II, 361)

Dass die *potenza atta a maravigliarsi* zur *potenza ammirativa* («bewundernden Potenz», *DA*, II, 360) umbenannt wird, rührt daher, dass es von *maraviglia* keine aktive adjektivische Form gibt, welche die Bewegung des Geistes wiedergeben könnte. *Maraviglioso* mit der Bedeutung von „wunderbar, erstaunlich“ ist auf das Objekt bezogen, nicht auf das staunende Subjekt. Da es hier aber um ebendieses staunende Subjekt geht, wird die Potenz *ammirativa* genannt; ihre Bewegung ist die *maraviglia*.

E questi uffici [ufficio di mente e ufficio di affetti] fu acconcia a fare la ammirativa, posta in mezzo a due contrari, per via della maraviglia, moto ed atto suo. ¹¹⁰ (*DA*, II, 361)

Die Neuheit dieser Erkenntnis ist Patrizi durchaus bewusst:

Ma niuno de' filosofanti disse mai tra conoscente potenza e affettuosa trovarsene di mezzo una terza. ¹¹¹ (*DA*, II, 358)

Patrizi führt weiter aus, wo dieser Bereich der *potenza ammirativa* angesiedelt sein könnte. Die Bewegung des Staunens kann nicht mit den Sinnen oder mit dem *sensus communis*, der über die Sinneseindrücke Objekte erkennt und unterscheidet, identifiziert werden, denn weder staunen die Sinne, noch trägt das Staunen zur Qualifikation der Objekte bei. Auch mit der Fantasie kann sie nicht gleichgesetzt werden, denn sie ist keine Bewegung der Fantasie, sondern höchstens eine Folge davon. Die Fantasie hat laut Patrizi ihren bestimmten Ort innerhalb der *potenza conoscitiva*, sie kann diesen Ort aber nicht überschreiten und – wie das Staunen – bis in den diskursiven Bereich gelangen (*DA*, II, 360). ¹¹²

La merveille n'est pas un acte ou un mouvement de l'imagination. Elle ne relève pas non plus de l'opinion, ni du discours. En fait, elle découle de toutes les puissances associées à la connaissance. Pour mieux dire, elle précède leurs mouvements, les accompagne et les suit. ¹¹³

Von zentraler Bedeutung ist der verbindende Charakter der *maraviglia*. Erkennender Geist und Affekt hätten keine Möglichkeit, miteinander zu kommunizieren – sie sind kategorial unterschieden –, wenn nicht die *maraviglia* ebendiese Kommunikation zwischen ihnen herstellen würde (*DA*, II, 361). Die *potenza affettuosa* richtet sich auf körperliche Begehren und Animositäten, während die *potenza conoscitiva* auf Besonnenheit, Wissen und Weisheit ausgerichtet ist – die *potenza ammirativa* verbindet beides und, spinnt man den Gedanken weiter, macht den Menschen erst zu dem, was er eigentlich ist.

¹⁰⁹ Zudem ist das Staunen der erkennenden und der affektiven Potenz gemeint und fließt durch diese beiden. So ist sie eine mittlere Potenz zwischen diesen beiden, und ihre Bewegung eine dritte Bewegung inmitten von diesen, von der Mitte nach oben und von der Mitte nach unten fließend. Diese Bewegung, nennen wir sie Bewunderung, gibt der bewundernden Potenz den Namen [...]

¹¹⁰ Und diese Aufgaben [Aufgabe des Geistes und Aufgabe der Affekte] waren geeignet, um die bewundernde Potenz in der Mitte zweier Gegensätze über den Weg des Staunens zu ihrer Bewegung und Geste zu machen.

¹¹¹ Aber keiner der Philosophen hat je gesagt, dass sich zwischen der erkennenden und der affektiven Potenz eine dritte in deren Mitte befinde.

¹¹² Die Imaginationsfähigkeit der Rezipienten gehört als Teil zur *potenza conoscitiva*, wird aber nicht weiter kommentiert. Auch in Bezug auf den Poeten geht Patrizi nicht speziell auf die Fantasie ein; er nennt quasi beiläufig, dass es zwei unterschiedliche Arten von Künstlern gibt: die einen, die nachahmen, und die anderen, die ihrer Fantasie Ausdruck verleihen – wobei er Letzteres favorisiert (*DD*, II, 88) Patrizi bringt auch die *inventio* nicht mit der Imaginationsfähigkeit des Poeten in Verbindung. Vgl. HATHAWAY, *Marvels*, S. 68.

¹¹³ BÉLANGER, *Bomarzo*, S. 247.

Onde si fa palese che l'ammirazione è mezzano stormento dell'elezione dell'una vita e dell'altra. E non si truoverà huom nessuno, il quale dall'una all'altra vita sia passato /, o per passare sia, se non per lo mezzo della maraviglia, presa più di quella a cui si passa, che dell'altra onde si parte.¹¹⁴ (DA, II, 362)

Patrizi verwendet als Bild die Meerenge von Euripos, durch die das Meer ein- und ausströmt: Das Meer ist die Bewegung der *maraviglia*, die zwischen der Kognition und den Affekten hin- und herströmt.¹¹⁵ Dadurch, dass die *maraviglia* zur Trägerin affektiver und kognitiver Strömungen werden kann, kann sie alle Bereiche der menschlichen Seele (*anima*) durchdringen.

Noch ungeklärt ist die Frage, ob alle oder nur gewisse Menschen staunen können. Grundsätzlich meint Patrizi: «Wir glauben, dass alle Menschen fähig sind, vom Staunen erfasst zu werden» («Tutti gli huomini crediamo noi essere atti ad essere presi da maraviglia [...]»). Lediglich zwei Ausnahmen gebe es: zum einen die vollkommen Weisen, die in ihrem Wissen den Göttern gleichen, zum anderen die vollkommen «Dummen, ohne Geist und ohne irgendwelche Fähigkeiten» (DA, II, 290). Das Staunenkönnen leitet sich her vom Wissensstand, der Weisheit und der Intelligenz einer Person. Da die genannten Ausnahmezustände nur in der Literatur, nicht aber in der Realität vorkommen, können sie ausser Acht gelassen werden. Die Gruppe der Staunenden wird dreigeteilt: In die erste Gruppe gehören die Kinder, das Volk, die Frauen und die Ungelehrten, in die zweite Gruppe gehören die mittleren Gelehrten, zur dritten Gruppe werden die Gelehrten und die Philosophen gerechnet, die schon bei Aristoteles und Platon zu den Staunenden gezählt worden sind (DA, II, 292). Patrizi präzisiert diese Struktur der Rezipienten nicht in der *Deca ammirabile*, sondern in der *Deca semisacra*. Dort führt er aus, dass die Ungelehrten und die mittleren Gelehrten vor allem darüber staunen, was sie nicht kennen und wissen, während die Weisen über die ewigen und göttlichen Phänomene staunen. Daraus folgt, dass auch die Dichtung nicht alle Personen, sondern je nach Inhalt nur eine jeweilige Gruppe zum Staunen bringt: «Das heisst, dass nicht / jede Dichtung jeden Geist zum Erstaunen bringt» («Il perchè non / ogni poesia ogni ingegno farà maravigliare [...]», DSS, III, 407). Die Weisen gilt es nicht (in erster Linie) mit Überraschungseffekten und Unerwartetem zum Staunen zu bringen, sondern mit einer Darstellungs- und Ausdrucksweise, die das Ewige erahnen lässt.¹¹⁶ Für den Dichter resultiert daraus aber nicht eine gezielte Ausrichtung seiner Tätigkeit auf ein spezifisches Rezipientenfeld, sondern die Pflicht, jeden Gegenstand wunderbar (*mirabile*) darzustellen, unabhängig davon, wer die Leser oder Zuhörer sein werden. Jedem Dichter ist von Natur aus die Begabung zu einem oder mehreren Genres gegeben und innerhalb dieser Genres soll er sich betätigen.

Da die *maraviglia* mit der erkennenden Potenz verbunden ist, kann sie nicht aus völliger Unwissenheit resultieren. Es bedarf einer gewissen, wenn auch noch unvollständigen Wissensbasis und eines Verlangens nach Wissen. Das Verlangen nach Wissen und die Freude am Lernen gehen mit dem Staunen einher.¹¹⁷ Patrizi zitiert Strabon, der das kindliche Streben nach Wissen mit der Freude an Märchen und Erzählungen verbindet:

¹¹⁴ Damit wird deutlich, dass die Bewunderung ein verbindendes Instrument bei der Wahl des einen oder des anderen Lebens ist. Und es wird sich kein Mensch finden, der vom einen ins andere Leben hinübergegangen ist / oder der hinübergehen wird, ohne das Mittel des Staunens stärker angezogen von dem, auf das er zugeht, als von dem, das er zurücklässt.

¹¹⁵ Der Euripos ist die schmalste Meerenge der Welt und zeichnet sich durch «ungewöhnliche Gezeitenströmungen» aus. Dieser wechselseitige, irreguläre und unberechenbare Charakter ist, so denke ich, auch ein Merkmal der *potenza ammirativa*. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Euripos> (Stand April 2021).

¹¹⁶ Gleichzeitig sagt Patrizi, dass Weise vielen Freuden verlustig gehen, da sie aufgrund ihrer Allwissenheit kaum mehr staunen können (DA, II, 367).

¹¹⁷ Die Verbindung von Staunen und Lernen findet sich auch bei Aristoteles: *Rhet.*, 1371b. Weitere Quellen sind im neunten Buch der *Deca ammirabile* zu finden.

«L'huom di natura è amico del sapere, e di ciò premio è l'essere egli amico alle favole, onde cominciano i fanciulli ad udire, e a partecipare di più lunghi ragionari. E di questo loro piacere cagione è che la favola è certa novità di parlare, che non dice le cose come elle stanno, ma oltre da questo, e dilettevole è ciò ch'è nuovo, e quello ch'altri prima non conobbe. E questo è appunto quello che ci fa amici / del sapere. Ma quando a ciò s'aggiunge il mirabile e il mostruoso più intenso si fa il diletto, il quale è dello imparare l'amoroso incanto.»¹¹⁸ (DA, II, 346–347)

In Erzählungen und Märchen wird Neues, bisher Unbekanntes erzählt, das zusätzlich intensiviert wird, wenn es mit Wunderbarem und Monströsem angereichert wird. Die fiktive Erzählung inszeniert ein gekonntes Spiel zwischen Glaub- und Unglaubwürdigem: Wir glauben Dinge, die wir wissen, gesehen, gehört oder gelesen haben, und wir sind ungläubig und staunen über Phänomene, die neu und unbekannt sind und unerwartet eintreten (DA, II, 365). Im Gegensatz zu den Aristotelikern, die das Staunen mit dem Glaubwürdigen zu verbinden suchen, koppelt Patrizi das Staunen an das Unglaubwürdige. Dieses ist – so Patrizi – das eigentliche Fundament des Wunderbaren und es wirkt umso stärker, als es an das Glaubwürdige gebunden bleibt und so die Distanz zu diesem noch stärker zu spüren ist (DA, II, 310).

Adunque il mescolamento di ambedue, credibile ed incredibile, farà la maraviglia, ed il mirabile sarà non altro che un cotale congiungimento, di che di incredibili divengano credibili, o di credibili divengano incredibili.¹¹⁹ (DA, II, 310)

Die spannungsvolle Wechselwirkung zielt nicht darauf, aufgelöst zu werden, denn an das Staunen über das Unglaubwürdige sind Freude und Vergnügen gekoppelt. Im Vordergrund steht für Patrizi somit nicht, die Ursache von allem zu kennen und zu absolutem Wissen zu gelangen, sondern die Freude des Menschen am Neuen, am Lernen, am Staunen zu erhalten. Das Wissen, das mit Dichtung vermittelt werden kann, kann sowohl (natur-)wissenschaftlicher Natur sein, es kann aber auch ein prophetisches, enigmatisches, magisches Andeuten der höheren Wahrheit sein, das erstgenannte Wissensformen übersteigt. Patrizi fasst unter den Begriff der *sapienza* sowohl Wissen als auch Weisheit; der Klarheit halber versuche ich trotzdem, die Begriffe auseinanderzuhalten (z. B. DA, II, 239, 262).

Patrizi unterscheidet Phänomene, in denen das Staunen verblasst oder vom Wissen über die Ursache abgelöst wird, von Phänomenen, über die wir nie aufhören zu staunen, selbst wenn sie wissenschaftlich erklärt werden können – wie der Himmel oder die Weltwunder (DA, II, 366).

E ciò avviene nelle grandissime opere, non pur di Dio, ma degli huomini ancora, e per quanto dall'effetto del mirare le Piramidi di Egitto si pruova, anco gli altri sei miracoli del mondo è da credere che maraviglia continua di sè porgessero.¹²⁰ (DA, II, 366)

Da diesen Werken eine göttliche Grösse und Schönheit inhärent ist, wird die *maraviglia* unaufhörlich befördert. Nebst dem göttlichen Charakter bestimmter Phänomene gibt es gezielte Mittel, die ein Ende des Staunens verhindern können. Paradigmatisch dafür steht das Enigma, das seit Anbeginn der Menschheit

¹¹⁸ Patrizi zitiert STRABON: *Strabons Geographika*, mit Übersetzung und Kommentar herausgegeben von Stefan Radt, Bd. 1: Prolegomena, Buch I-IV: Text und Übersetzung, Göttingen 2002, I, 2, 8: «Denn der Mensch hat Freude am Wissen, und die Vorstufe dazu ist die Freude an Fabeln: damit fangen daher die Kinder an, länger zuzuhören und an Gesprochenem teilzunehmen. Der Grund ist dass die Fabel etwas Neues erzählt: sie handelt nicht von dem Bestehenden sondern von Dingen die anders sind, und das Neue und bisher Unbekannte erfreut (eben das ist es auch was wissbegierig macht); wenn aber auch noch das Erstaunliche und das Wunderbare hinzukommt, erhöht das die Freude, die den Ansporn zum Lernen bildet.»

¹¹⁹ So wird die Mischung von beidem, Glaubwürdigem und Unglaubwürdigem, das Staunen ausmachen, und das Wunderbare wird nichts anderes sein als eine solche Vereinigung, wenn aus Unglaubwürdigem Glaubwürdiges wird oder aus Glaubwürdigem Unglaubwürdiges entsteht.

¹²⁰ Und das geschieht in den grössten Werken, nicht nur von Gott, sondern auch von den Menschen, und so wie der Effekt des Staunens über die ägyptischen Pyramiden scheint sich auch bei den anderen sechs Weltwundern das Staunen immer weiter zu verbreiten.

die Form göttlicher Botschaften und Prophezeiungen bestimmte und das aufgrund seiner Beschaffenheit – in seiner unauflösbaren Rätselhaftigkeit – das Staunen antreibt. Dies ist die von Patrizi bevorzugte Form des Staunens.

6.4.5 Ausblick

Obwohl Patrizi seine „psychologischen“ Erkenntnisse nur bedingt aus der empirischen Beobachtung des Menschen gewinnt, ist die Definition des Staunens als verbindende Bewegung zwischen Affekten und Kognition nicht nur herausragend für seine Zeit, sondern könnte auch in heutigen Diskussionen rund um die Dichotomie von Affekten und Kognition bzw. deren Überwindung eine zentrale Rolle spielen.¹²¹ In neueren Texten der Ästhetik und der Psychologie wird versucht, die Dualität zwischen Affekten und Kognition so aufzulösen, dass das eine in das andere integriert bzw. deren Interdependenz aufgezeigt wird. Nelson Goodman beispielsweise integriert sowohl die Sinneswahrnehmungen wie auch die Emotionen in den Bereich der kognitiven Kunsterfahrung:

Die meisten der Schwierigkeiten, mit denen wir uns herumgeschlagen haben, lassen sich [...] der dominierenden Dichotomie zwischen dem Kognitiven und dem Emotionalen zuschreiben. Auf die eine Seite stellen wir Sinnesempfindung, Wahrnehmung, Folgerung, Vermutung, jegliche nervenlose Untersuchung und Forschung, Tatsachen und Wahrheit; auf die andere Wohlgefallen, Schmerz, Interesse, Befriedigung, Enttäuschung, jegliche gehirnlose affektive Reaktion, Zuneigung und Abscheu. Dies versperrt, und das ziemlich wirkungsvoll, die Einsicht, dass Emotionen in der ästhetischen Erfahrung kognitiv funktionieren. Das Kunstwerk wird sowohl mit den Gefühlen, als auch mit den Sinnen erfasst.¹²²

Eine andere Perspektive vertritt Luc Ciompi, der die Affekte als Motivatoren definiert und sie für die Tätigkeit des kognitiven Bereiches verantwortlich macht:

Affekte wirken als Motivatoren, sie bestimmen den Fokus der Aufmerksamkeit, sie öffnen „Schleusen [...] zu unterschiedlichen Gedächtnisspeichern“, schaffen Kontinuität, „bestimmen die Hierarchie unserer Denkinhalte“ und reduzieren Komplexität.¹²³

Das Staunen spielt für diese Theorien kaum eine Rolle. Es wäre durchaus lohnenswert, analog zu Patrizis Bestimmung danach zu fragen, wo das Staunen in heutigen Theorien seinen Platz haben könnte.

Eine kommunikative Vermittlungsfunktion, wie Patrizi sie dem Staunen zuschreibt, wird in einigen Theorien der Imagination zugeschrieben. So hat schon Ficino das Staunen als Vermittler zwischen den Sinnen und der Vernunft, zwischen Körper und Geist begriffen.¹²⁴ Dabei erfolgt eine klare Abwertung der Sinne gegenüber der Immaterialität der Vernunft. Die Seele insgesamt ist bei Ficino wie schon bei Platon immateriell gedacht, während Patrizi – wie selbstverständlich und unkommentiert – den körperlich-sinnlichen Teil miteinbezieht und zur Seele hinzurechnet.¹²⁵ Im Gegensatz zu Platon und Ficino, die die

¹²¹ Vgl. beispielsweise in den Neurowissenschaften ERICH SCHRÖGER und STEFAN KOELSCH (Hgg.), *Affektive und kognitive Neurowissenschaften*, Göttingen 2013, S. 1–10.

¹²² NELSON GOODMAN, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1998 [1973], S. 228. Zitiert aus: NORBERT R. VETTER, *Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik*, Köln 2010, S. 113.

¹²³ BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005, S. 11. Meyer zitiert aus LUC CIOMPI, *Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenie-Forschung*, Stuttgart 1982, S. 97–98.

¹²⁴ DESIDERI / CANTELLI, *Storia*, S. 150.

¹²⁵ Patrizi folgt in seiner Konzeption der Seele mehrheitlich dem aristotelischen Verständnis der *anima*, das über Avicenna in der Renaissance Verbreitung fand. Darin werden folgende mentale Bereiche unterschieden: der *sensus communis* (wo alle Sinneseindrücke zusammenfließen) und die *imaginatio* als ein erster Bereich, die intellektuellen Fakultäten (Denken, Vernunft, Verstehen) in einem zweiten Bereich und die Erinnerung in einem dritten Bereich. Siehe MARTIN KEMP, *From „Mimesis“ to „Fantasia“: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: Viator 8 (1977), S. 362.

Begierden abwerten und der Vernunft unterordnen, räumt Patrizi den körperlichen Begierden und dem Denken eine gleichberechtigte Position ein. Es scheint also, als würde Patrizi eine durchaus „moderne“ Position vertreten – so dass auch hier ein Vergleich oder eine Analogie zu aktuellen Imaginations- und Kreativitätstheorien spannende Erkenntnisse bringen könnte.

6.5 *L'Eridano*

Patrizis enkomiasisches Poem *L'Eridano*¹²⁶ lässt sich nur bedingt aus dem Blickwinkel der *Poetica* lesen, denn es erschien bereits 1557 – also knapp dreissig Jahre vor den ersten beiden *Deche* der *Poetica*. Es ist Kardinal Ippolito II. d'Este gewidmet und entwirft zum einen den Ursprungsmythos der *stirpe estense*, zum anderen prophezeit es die «sorti magnifiche degli eroi estensi».¹²⁷ In dem kurzen Poem¹²⁸ findet sich eine Vielzahl der Themen und Kriterien, die Patrizi in der *Poetica* als Bestandteile seiner Poetik des *mirabile* und der *maraviglia* definieren wird. Allerdings handelt es sich in vielen Fällen um gängige Spezifika des Lobgedichts – dieses kann als prädestinierte Ausgangslage, nicht aber zwingend als Ausdruck einer Poetik des Staunens gelesen werden.

Im zweiten Vers kündigt Patrizi sein Poem als «mio nuovo altero canto» an, als Gesang also, der Neues und Würdevolles verkünden wird. An diese Worte ist ein Selbstverständnis des Dichters geknüpft, der nicht auf bereits Bekanntes zurückgreift, sondern in seinem Gedicht die (fiktiven) Ursprünge und die (prophetische) Zukunft neu und frei kreiert. Ergänzend bittet er Apollon, ihm Furor einzuflössen, damit er innerlich vom «ewigen Ruhm der unsterblichen estensischen Helden» erfüllt und zum Schreiben angeregt werde (Vv. 9–11).

Der Mythos rund um die estensische Adelsfamilie beginnt mit Vers 12. Erzählt wird von der Nymphe Ferrara, Tochter des Po, die ein schlimmes Schicksal erleidet: Ihre Ehemänner sterben einer nach dem anderen und lassen sie als trauernde, einsame Witwe zurück. Verzweifelt bittet sie ihren göttlichen Vater Po um Hilfe, er solle entweder ihr Schicksal in ein freudiges oder aber sie selbst in eine andere Gestalt verwandeln (Vv. 31–46). Po staunt über ihre Worte und verspricht ihr, die «tormenti» in «letizia» zu verkehren:

Et ella pur tutt'or piangendo, con parole
D'alti singulti e da sospir ardenti rotte,
Al padre venne ad una ad una sue sciagure
Dal dì che nacque in fasce in fin alor contando.
Le quali 'l Po sentendo sopra sua credenza
Gravose assai, di stupor pieno e di pietade
Teneramente pianse. E vòlto a la figliuola
– Pon omai – disse – giù l'alta amarezza e i pianti,
Mia figlia: per che fin agli aspri tuoi tormenti
Tosto vedrai, e 'n altrettanta tua letizia
Conversi. E Dio di tanto t'assicura e padre. – (Vv. 70–80)¹²⁹

¹²⁶ Der „Eridanus“ ist ein Fluss, der in der ägyptischen Mythologie als Himmelsfluss, in der griechischen Mythologie als Fluss am Ende der Welt, entstanden aus Okeanos und Thetys, bezeichnet wird. Verschiedentlich wurde der Eridanus mit der Rhone oder dem Po in Verbindung gebracht; «Herodot und Strabon hielten den Eridanos für rein mythisch [, b]ei Vergil erscheint der Eridanus als Fluss der Unterwelt». Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Eridanus_\(Mythologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Eridanus_(Mythologie)) (Stand April 2021).

¹²⁷ BORSETTO, *Utopia*, S. 185.

¹²⁸ *L'Eridano* setzt sich aus 650 Versen mit dreizehn Silben zusammen.

¹²⁹ Ich zitiere aus der bereits genannten Ausgabe von CARDUCCI, *La poesia barbara*. Die Übersetzungen stammen von der Autorin (A.E.): «Und sie, auch wenn rund um die Uhr weinend, kam mit Worten, / die von hohen Schluchzern und glühenden Seufzern unterbrochen wurden, / zum Vater, um von jedem einzelnen Unglück / vom Tag, als sie geboren wurde, bis zum heutigen Tag zu erzählen. / Als Po diese hörte, viel schwerwiegender als er / geglaubt hatte, weinte er zärtlich voller Staunen / und Mitleid. Und der Tochter zugewandt: / – Lege ab – sagte er – die grosse Bitterkeit und die Tränen, / meine Tochter: Denn am Ende deiner

Patrizis Sprache zeichnet sich durch eine Vielzahl von Alliterationen – zum Beispiel jene auf „p“, die den „padre“, „Po“ und die „pianti“ der Tochter aneinanderbinden – und Enjambements aus, die das Fließen der Verse gleichzeitig garantieren und brechen. Der zugleich natürliche und künstliche Fluss der Verse spiegelt sich in der Figur des Po, der sowohl in seiner Naturgestalt als auch als literarische Figur Eingang in den Text findet.

Das Staunen des Po («l Po [...] di stupor pieno») überträgt sich auf die Wellen des Flusses, denn diese kommen durch das intensive Nachdenken und die Trauer ihres Herrn zum Stillstand. Damit gleichen die Klagen des Po jenen des Orpheus:

[...] E vide alor il pescator spantato
Fermato 'n sé 'l gran fiume, e l'onde alte et immense,
Perdute in quel dolor, istar stupide e immote.¹³⁰ (Vv. 87–89)

Der Stillstand der Wellen wird durch den Verzicht auf Enjambements bekräftigt, gleichzeitig wird damit die Unterbrechung der Handlung durch das Innehalten des Flussgottes markiert.

Wenngleich Pos Reflexion in ihrer Wirkung dem Gesang des Orpheus ähnlich ist, ist es nicht der göttliche Dichtersänger, der Po als Ausweg für seine Tochter erscheint – schliesslich vermochte dieser sein eigenes Schicksal auch nicht zu wenden –, sondern der grosse Meister der Verwandlung: Proteus. In der Figur des Proteus, polymorpher Meeresgott mit prophetischer Gabe, vereinen sich die beiden Hauptmotive des Gedichts: die Prophezeiung der gloriosen Zukunft der Este und die Verwandlung von Ferrara in den mythischen Ursprung der Adelsfamilie.¹³¹ Im Gegensatz zu Platon, der die Mythen rund um Proteus als Lügengeschichten deklassiert,¹³² stellt Patrizi dessen Metamorphosen ins Zentrum seines Gedichts. Auch in der *Poetica* wird er die Verwandlung als wirkungsstarkes Mittel preisen. So lobt Patrizi beispielsweise die *Bombyces* von Vida aufgrund der in ihnen dargestellten Verwandlungen:

Ma la *Bombice* sua e da divinità è derivata e da natura, e d'arte umana canta, e nel vero il soggetto per sua natura è maraviglioso per le tante trasformazioni che [ha] di sè il verme della seta, ed è assai pienamente ornata di trova/ti propri al poeta, e di favole, e di ornamenti di dir bellissimi, che a pieno la fanno poetica e mirabile d'ogni parte [...] ¹³³ (DSS, III, 418)

Die Verwandlungen der Seidenraupe, die eigenen Erfindungen des Dichters, die Erzählung und die sprachliche Ausgestaltung verleihen dem Werk Vidas seinen poetischen und erstaunlichen Status. Genauso wie Vida wählt Patrizi mit Ferrara und dem Po zwei Subjekte, die ursprünglich der Natur bzw. der Landschaft entstammen, vom Dichter aber mythisch angereichert und überhöht werden. Patrizi setzt wie Vida seine poetische Kreation dazu ein, eine Stadt an den Ufern des Po – Cremona bei Vida, Ferrara bei Patrizi –

herben Qualen / wirst du bald sehen, wie diese in ebenso grosse Fröhlichkeit / umgewandelt wird. Das versichere ich dir als Gott und Vater.»

¹³⁰ [...] Und es sah also der ruinierte Fischer / in sich gekehrt den grossen Fluss, und die hohen und immensen Wogen, / verloren in diesem Schmerz, blieben erstaunt und unbeweglich.

¹³¹ Siehe auch die Verse 93–94. Patrizi erweitert damit die Sage rund um Proteus, die schon von Ariosto im *Orlando Furioso* (Canti VIII und XI) auf originelle Weise in das fantasievolle Geschehen des *romanzo* eingebunden wurde. Ariosto erzählt von der Insel Ebuda, deren Bevölkerung als Rache dem Proteus – der die Tochter des Königs liebte und schwängerte, woraufhin diese von ihrem Vater getötet wurde – jeden Tag eine Jungfrau opfern und die Insel vor der Meeresherde (VIII, 54, V. 6) beschützen muss. Schliesslich wird Orlando die Insel von ihrem bösen Fluch befreien (XI).

¹³² *Polit.*, 381d: «Und es soll uns auch keiner Lügengeschichten von Proteus und von Thetis erzählen, und weder in Tragödien noch in anderen Gedichten lasse einer die Hera in der Gestalt einer Priesterin auf die Bühne treten [...]»

¹³³ Aber die *Bombyces* leiten sich vom Göttlichen und von der Natur ab und besingen die menschliche Kunst, und in Wahrheit ist der Stoff natürlicherweise erstaunlich aufgrund der vielen Verwandlungen, die die Seidenraupe durchmacht, und ist reich geschmückt mit Erfindungen des Dichters und Erzählungen und wunderschönem Wortschmuck, die sie gänzlich poetisch und wunderbar in allen ihren Teilen machen.

mit einem neuen Ursprungsmythos zu unterlegen. Beide Autoren wählen einen Verwandlungskünstler als zentrale Figur ihrer Dichtung.

Da Proteus seine Herde in den griechischen Gewässern nur ungern verlässt, ist ein Wunder nötig, um ihn an die Ufer des Po zu locken (V. 144). In einem tosenden Gewitter verliert der Meeresgott seine Herde und findet sie nach langer Suche an den Ufern des Po wieder (Vv. 200–205). Die Söhne des Po fesseln den schlafenden Gott, und als dieser aufwacht, verwundert um sich blickt («mira intorno») und erkennt, wie ihm geschah, verwandelt er sich erfolglos in verschiedene Gestalten, um den Fesseln zu entkommen. Die göttlichen Kräfte sind wirkungslos in dieser neuen Variante des Mythos, also bittet Proteus Po um Hilfe. Dieser verspricht die Freilassung unter der Bedingung, dass er das Schicksal seiner Tochter zum Guten wende. Daraufhin sagt Proteus Ferrara einen Ehemann voraus, der von Herkules abstamme und mit dem sie das ruhmreiche, ewige Geschlecht der Este begründen werde. Der schwarze Adler des Jupiter werde sich in einen weissen verwandeln – das Wappen der Este. Proteus schliesst mit der Prophezeiung eines neuen und jungen Sängers, der die Erinnerung der Este hochhalten wird – dieser Sänger wird, wie sich später im Gedicht herausstellt, Patrizi sein:

E questo fia quando uno di nazion straniera
Giovane assai in su le rive tue ferrigne
Udrai temprar altera nuova cetra etrusca.
Allor fa che le Muse e il divo Apol convite
Et oda il nuovo altiero suon, ché questo è il tempo
Dal ciel prescritto, che, viventi i tuoi nipoti,
Là suso in te le nove stelle più lucenti
Splendan fiammanti, a Giove lor avolo care. –¹³⁴ (Vv. 297–299)

Die «altera nuova cetra» wie auch der «nuovo altiero suon» wiederholen wörtlich den Beginn des Poems und werden auch gegen Ende («nuovo canto», V. 543) noch einmal aufgegriffen. Das Neue wird zum kennzeichnenden Merkmal der Dichtung, wobei es sich vor allem in der Neuartigkeit des Mythos offenbart: Ist die Verwandlung normalerweise Proteus' Mittel, um den Prophezeiungen, die von ihm eingefordert werden, zu entkommen, ist es im *Eridano* gerade die Prophezeiung, die ihn erlöst. Die Verwandlung wird vom Mittel des Gottes zum Mittel des Autors, wenn dieser das Schicksal der historischen und mythischen Figuren nach seinem Gutdünken verändert.

Entsprechend den Worten des Proteus vermählt sich Ferrara mit Azzo, zudem wird ein Gastmahl veranstaltet, an dem die benachbarten Nymphen und zufließenden Flüsse (V. 445), die griechischen Götter und Flüsse, Ippolito mit seinen Geschwistern und Kindern sowie die Königin Renata anwesend sind. Mythisches und historisches Personal treten gemeinsam auf und gehen zum Palast der Este, über eine Strasse, die Po «übernatürlicherweise mit erstaunlichem Vorgehen / in seinen Gewässern geformt hat» («oltra natura con mirabil modi / Fatta avea 'n l'acque sue», Vv. 493–494) – ein Wunder, das in die Erzählung eingebettet ist.

In der *Poetica* wird Patrizi Vida dafür loben, als Setting für sein Poem *Scacchia Ludus* einen «convito» der Götter gewählt zu haben und damit das Menschliche hat göttlich werden lassen.

Ma la *Scacchia* del Vida, che pure arte tratta ed è per sè umile assai, con maravigliosa maniera è spiegata, pienissima / di bellezza della favella e poetica oltre a modo. Ma l'invenzione del convito

¹³⁴ Und das war, als du einen ziemlich jungen Mann / von fremdländischer Herkunft an deinen eisernen Ufern / mit der stolzen, neuen, etruskischen Zither spielen hörtest. / Führe die Musen und den heiligen Apollon zusammen / und höre den neuen erhabenen Gesang, denn dies ist die Zeit, / die vom Himmel vorgeschrieben ist, und zur Zeit deiner Enkel / werden da unten die hellsten und jüngsten Sterne in dir / Erstrahlen, ihrem Grossvater Jupiter teuer.

fatto a' dei in Etiopia, e dopo il convito per trattenimento de' convitati, fatti portare gli scacchi, il farvi giocare Mercurio e Apollo, con certe leggi, fu dilettevolissima finzione, con la quale quello che era umano fa essere divino, molto più altamente che non fece Omero nella guerra [...]»¹³⁵ (DSS, 418–419)

Analog erhebt Patrizi im *Eridano* nicht nur die Este, sondern auch sich selbst auf eine Ebene mit den Göttern. Denn nachdem die Menge im Palast feierlich gespeist hat, fängt Apollon an zu singen – begleitet von Patrizis Zeitgenossen Gabriele Cesano (V. 516), Vincenzo Maggio (V. 520), Giacompo Canano (V. 522), Giraldo Cinzio (V. 523), Giovan Battista Pigna (V. 525) und weiteren –, bevor er die «divina cetra» in die Hände Patrizis übergibt. Wie die Anfangszeilen des Gedichts wird die folgende Stelle in der Ich-Perspektive wiedergegeben:

E poi ch'ei tacque a me si fece, e lieto in mano
Mi pose la divina cetra, e sorridendo
Baciommi in bocca: – Or a te tocca – disse –, e alterno
Risponderan le Muse e de' tuo' amici 'l coro. –
Pien dunque io di calor e di furor divino,
Danzando in giro il coro e stando io fermo in mezzo,
Cominciai nuovo canto; e rispondeami 'l coro.
Patricio. Càngiati, Apollo; e questi altier celesti eroi
Ne l' Eridan instella: ormai càngiati, Apollo.
Coro. Càngiati Apollo; e questi altier celesti eroi
Ne l' Eridan instella: ormai càngiati, Apollo.¹³⁶ (Vv. 537–547)

Patrizi bittet Apollon in seinem Gesang darum, sich zu verwandeln und die estensischen Heroen als Sterne des Eridanus aufleben zu lassen. „Instellare“ ist ein seltenes Wort und damit Teil der «lingua straniera», die Patrizi in seiner *Poetica* einfordern wird (DA, II, 255).¹³⁷ Ich hebe es hervor, weil es im zitierten Gesang des Patrizi und in den Passagen des Chors bis zum Ende des Gedichts weitere neun Male wiederholt, bekräftigt und in die *memoria* der Leser eingeschrieben wird.

Die finalen Passagen des Dichtersängers Patricio sind als Lob und Bewunderung der estensischen Machthaber auf der einen,¹³⁸ als Bitte um deren Schutz und Kraft auf der anderen Seite konzipiert. Patrizi wiederholt gewissermassen die von Proteus dargebrachte Prophezeiung und bekräftigt sie durch die Wiederholung in der Form eines rituellen Gesangs. Angelangt bei seinen Zeitgenossen – Ercole II., Luigi und Alfonso II. – richtet der Sänger einige Verse an sich selbst: Er bezeichnet sich als «forte e franco / Guerrier», als Erneuerer der antiken Werte:

¹³⁵ Aber die *Scacchia* von Vida, auch wenn sie von einer Kunst handelt und an sich ziemlich bescheiden ist, wird auf erstaunliche Weise erklärt, voller / erzählerischer Schönheit und überaus dichterisch. Aber die Erfindung des Gastmahls zu Ehren der Götter in Äthiopien, und dass diese nach dem Mahl zur Unterhaltung zum Schachspiel geführt wurden, und er Merkur und Apollon hat spielen lassen, nach bestimmten Regeln, war eine überaus vergnügliche Erfindung, in der das, was menschlich war, göttlich wurde, noch viel grösser als Homer dies im Krieg hat geschehen lassen [...]

¹³⁶ Und nachdem er geschwiegen hatte wandte er sich mir zu, und mit leichter Hand / reichte er mir die göttliche Zither, und lachend / küsste er mich auf den Mund: – Jetzt ist es an dir – sagte er – und alternierend / werden die Musen und deine Freunde dir im Chor antworten. – / Ich war also voller Hitze und göttlichem Furor, / der Chor umhertanzend und ich mittendrin stehend, / und begann einen neuen Gesang; und es antwortete mir der Chor / *Patricio*. Verwandle dich, Apollon; und mache diese grossen himmlischen Helden / im Eridano zu Sternen; verwandle dich, Apollon. / *Chor*. Verwandle dich, Apollon; und mache diese grossen himmlischen Helden / im Eridano zu Sternen; verwandle dich, Apollon.

¹³⁷ Siehe dazu das Lemma «instellare» im *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: <http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=8&pag=951&tipo=3> (Stand April 2021).

¹³⁸ Ercole II. wird von der «betrübten, nachlässigen, alten und / bettelnden Italia» (Vv. 577–578), Alfonso II. vom Kriegsgott Mars (Vv. 612–613) bestaunt.

P. E tu, o Francesco, più d'ogn'altro forte e franco
 Guerrier, che sol l'ardir et il valor antico
 De l'alme italich' a dí nostri rinovelle:¹³⁹ (Vv. 589–591)

Mit einem humoristischen Unterton fügt er an, die „alma italica“ könne ihm zwar keine Herrscherkrone aufsetzen, doch als Trost sei ihm ein Stern des Eridanus beschieden und werde seine Stimme von den «starken Rittern» herbeigebeten (Vv. 595–598). Wie schon in Polizianos *Ambra* preist der Dichter sich als wagemutigen Helden, dem dieselbe Bewunderung wie dem politischen und kriegesischen Helden entgegengebracht wird und der dieselbe hohe gesellschaftliche Stellung genießt. Auch Ruhm und Ehre werden dem Dichter gleichermassen zuteil, wird er doch in einen ewig leuchtenden Stern verwandelt.

Zum Schluss wird der Gesang Patrizis und seines Chors erhört: Apollon verwandelt sich in einen weissen Adler, «und die Namen dieser Helden, die in seine Krallen / eingeschrieben waren, erhob er zum Himmel» (V. 646). Durch den rituellen Gesang wird die mythische Verwandlung, die von Proteus prophezeit wurde, in Gang gesetzt – Gott und Dichter verschränken sich in ihren Rollen als Propheten und Verwandlungskünstler.

Die Qualitäten des *mirabile* und der *maraviglia*, wie Patrizi sie in der *Deca ammirabile* theoretisch aufarbeiten und definieren wird, können bereits im frühen Poem eruiert werden – wenngleich sie noch keine systematische Poetik der *maraviglia* definieren:¹⁴⁰ Der Enthusiasmus sowie der göttliche Furor werden zu Beginn des Textes wie auch vor dem Schlussgesang an Apollon genannt. Der Gesang offenbart eine göttliche Prophezeiung und birgt in dieser wie auch im Motiv der Verwandlung eine enigmatische Komponente. Insbesondere zeugt die Übertragung der metamorphotischen Fähigkeiten vom Meeresgott auf den Dichter von den ausserordentlichen, ja magischen Fähigkeiten des Letzteren. Als Charakteristika der Erzählung wird Patrizi in der *Poetica* das Neue, Fiktive und Ausserordentliche definieren, zudem wird durch den Verweis auf den *philomythos* in Aristoteles' *Metaphysik* die mythische Komponente des Erzählten betont (DA, II, 264). Alle vier Eigenschaften der Erzählung sind im *Eridano* umgesetzt: Das Poem weist eine neue, nie gehörte *favola* auf, die vom Autor erfunden wurde und Ausserordentliches über den griechischen Gott Proteus wie auch über die Este erzählt. Teil der *favola* ist die Allegorie, wie wir sie im Falle der Personifizierung von Po und Ferrara antreffen. Sie dient der Mythisierung wie auch der Veranschaulichung des Erzählten, indem sie Orten und historischen Figuren ein Gesicht und eine Geschichte verleiht.

Die Vielseitigkeit (*varietà*) des Gedichts ist gegeben durch die Einbindung historischer wie auch mythischer und fiktiver Elemente, ebenso wird die Sprache an den erzählten Inhalt angepasst. Ein *aggrandimento* des erzählten Inhalts finden wir bezogen auf die Este auf der einen, auf den Autor auf der anderen Seite. Beide werden Teil der griechischen Götter- und Heldentradition, beiden wird eine glorreiche Zukunft vorausgesagt. Auch die sprachlichen Eigenschaften, wie sie in der *Poetica* bestimmt werden, finden sich im *Eridano* vereint: *Dolcezza* zeigt sich in der fließenden Versbildung, *lingua straniera* finden wir in zentralen Begriffen wie „installare“ sowie im ungewöhnlich betonten Vers mit dreizehn Silben:

[...] il Patrizi costruisce un verso di tredici sillabe sciolto da rima con accenti principali di quarta, di ottava e di dodicesima sul modello dell'endecasillabo trissiniano, ma diverso da questo per ampiezza di respiro musicale e «straordinarietà» di effetto ritmico.¹⁴¹

¹³⁹ P. Und du, oh Francesco, stärker und ehrlicher als jeder andere / Krieger, der als einziger die Kühnheit und den antiken Wert / der italischen Seelen bis in unsere Tage erneuert:

¹⁴⁰ *Entusiasmo, profezia, enigma, sapienza, favola, allegoria, varietà, aggrandimento, sminuzzamento, evidenza, dolcezza, lingua straniera, verso, canto.*

¹⁴¹ BORSETTO, *Utopia*, S. 206.

Der Gesang (*canto*) ist als Gesamtstruktur des Textes, insbesondere aber im Gesang des Patricio im Wechsel mit dem Chor am Ende des Poems umgesetzt.

Sind die zentralen Qualitäten des erstaunlichen Gesangs vorhanden und teilweise explizit genannt – insbesondere das Prophetische und das Neue –, wird die wirkungsästhetische Komponente der *maraviglia* im Poem kaum angesprochen.¹⁴² Ruhm und Ehre sind die erwünschten Folgen des dichterischen Gesangs, Bewunderung und Staunen können höchstens implizit als Reaktionen auf den verwandelten Mythos mitgedacht werden. Es scheint naheliegend, dass Patrizi die Wirkung der *maraviglia* als Pendant zum *mirabile* erst in späteren Jahren konzipiert hat. Die Übereinstimmung der literarischen Qualitäten im *Eridano* und in der *Poetica* deutet allerdings darauf hin, dass das Lobgedicht – das unter anderem mit der Hymne verwandt ist – als Genre eine Vielzahl von Qualitäten liefert, die in Patrizis Poetik des Staunens eingeflossen sind.

6.6 Exkurs: Patrizi und der Manierismus

Matuschek sieht Patrizis *Poetica* als paradigmatisches Beispiel für die Überführung der «Poetik vom Cinque- zum Seicento», die er als Ablösung der aristotelisch orientierten Poetiken durch die manieristischen beschreibt. Der Manierismus gipfle darin, dass er sich ganz dem *movere* hingabe und *prodesse* und *delectare* hinter sich lasse: «Dichtung [...] als verblüffende Wortartistik, das Staunen, das sie erregt, [...] als Maß ihres Gelingens.»¹⁴³

Die Diskussion um den Manierismus und dessen Bedeutung wird in der Literatur- wie auch in der Kunstgeschichte sehr ausführlich und umstritten geführt¹⁴⁴ – insbesondere die Definition des Begriffs ist vielfältig und variiert je nach Perspektive.

Eine wertneutrale Definition bietet Ernst Robert Curtius in seinem Versuch, den Begriff für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen.¹⁴⁵ Er beschreibt den Manierismus als Komplementäerscheinung zu klassischen Epochen, als Strömung, die nicht auf nachahmbaren, lehrbaren Prinzipien beruht und nicht die Angemessenheit am Gegenstand zum Ziel hat. Laut dieser Definition werden sowohl Form als auch Inhalt derart zugespitzt, dass Überraschendes und Scharfsinniges (*acutezza*) zum Ausdruck kommt. Von den Stilmitteln, die Curtius als spezifisch manieristische anfügt – dem Hyperbaton, der Periphrase, der Rätselrede, der *annominatio* und der marinierten Metaphorik –, findet sich in der Poetik Patrizis einzig die Rätselrede bzw. das Enigma.

Es ist richtig, dass Patrizi eine bewusste Differenz der dichterischen zur Alltagssprache proklamiert – das ist an sich aber noch keine antiklassische Tendenz, findet sich diese Forderung doch bereits in der antiken Rhetorik.¹⁴⁶ Für Patrizi manifestiert sich das Aussergewöhnliche der poetischen Sprache in der Verwendung des Verses, der aber weiterhin den Prinzipien der Harmonie folgen soll, sowie der *lingua straniera*. Die *lingua straniera* zeichnet sich durch ihren inhaltlich verdichteten, ja prophetischen Gehalt aus. In seiner früheren Schrift zur Rhetorik (*Della retorica*, 1562) prangert Patrizi eine Sprache, deren Gehalt sich hinter einem eleganten Ornamentum verbirgt, explizit an. Obwohl diese Aussage auf die Rhetorik bezogen ist – deren Reduktion der Sprache zu einem Machtinstrument er ebenfalls stark kritisiert –, dürfte dies durchaus auch für die poetische Sprache gelten.¹⁴⁷ Eine «Hypertrophie der Kunstmittel' [...] auf Kosten des Gehalts»,

¹⁴² Einzige Ausnahme ist Pos Staunen über Ferraras Bericht ihres traurigen Schicksals (V. 75).

¹⁴³ MATUSCHEK, *Über das Staunen*, S. 136.

¹⁴⁴ Eine gute Übersicht findet sich in HORST BREDEKAMP, *Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in: WOLFGANG BRAUNGART (Hg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, S. 109–130.

¹⁴⁵ ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern / München 1967 [1948], S. 277.

¹⁴⁶ *Rhet.*, 1404b. Aristoteles konnotiert die Abweichung von der gewöhnlichen Alltagssprache mit Bewunderung und Staunen.

¹⁴⁷ VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, S. 91.

wie sie «zum festen Bestandteil [...] der Definition des Manierismus» gehört, ist für Patrizi damit sicherlich nicht zutreffend.¹⁴⁸

Patrizi sucht eine Sprache, die angelehnt ist an die Orakelsprache der Götter, die Weisheit beinhaltet und einen gemeinschaftsstiftenden Charakter besitzt, die also durchaus mit sinnvollem Inhalt gefüllt ist. In der *Deca sacra* wie auch in der *Deca semisacra*, die sich den verschiedenen Stoffen und deren sprachlichen Ausgestaltungen zuwenden, fällt auf, dass alle besprochenen Stoffe eine gesellschaftliche Relevanz aufweisen, seien es religiös-rituelle Texte oder aber Lehrtexte – zum Beispiel über die Künste des Menschen, über Moral und Geschichte. Der Inhalt ist also keineswegs beliebig, sondern erfüllt eine gesellschaftliche Funktion. Das Staunen ist zwar das übergeordnete Ziel, auf dieses folgen aber unmittelbar zuerst das Ziel des Lernens und als drittes Ziels das Vergnügen (*DS*, III, 414).

Patrizis Poetik entspricht teilweise den Prinzipien des Antiklassischen, dem «Widerstand gegen Prinzipien des Maßes, der Ordnung und der Regel» sowie dem paradoxalen und widersprüchlichen Charakter (z. B. *credibile* vs. *incredibile*), wie Arnold Hauser ihn für seinen Manierismusbegriff definiert und wie er ihn unter anderem bei Tasso und Marino am Werk sieht.

Erst aus der Spannung zwischen Klassik und Antiklassik, Naturalismus und Formalismus, Rationalismus und Irrationalismus, Sensualismus und Spiritualismus, Traditionalismus und Neuerungssucht, Konventionalismus und Revolte gegen jeden Konformismus lässt sich ein brauchbarer Begriff des Manierismus gewinnen.¹⁴⁹

Hauser weist richtigerweise darauf hin, dass der Begriff des Antiklassischen – wie Walter Friedländer ihn geprägt hat¹⁵⁰ – nicht ausreicht und der Ergänzung durch die oben genannte Spannung bedarf. Diese paradoxe Spannung findet sich auch bei Patrizi, der in Anlehnung an Longin das Paradoxe als Quelle des Staunens miteinbezieht. Allerdings stießen weitere Konnotationen, wie Hauser sie beschreibt und wie sie auch von der Tasso-Forschung als «manieristische Geisteshaltung» gefasst worden sind – Krise, Entfremdung, innere Unruhe und Unsicherheit –, bei Patrizi kaum auf fruchtbaren Boden.¹⁵¹ Es wäre sowieso zu fragen, ob diese nicht eher für die Moderne, als deren Wegbereiter der Manierismus konzipiert wird, denn für die Renaissance passend sind. Patrizis Poetik zeugt nicht von einer «crisi del rinascimento», viel eher sieht er in einer schöpferischen Literatur, wie sie im frühesten Griechenland praktiziert wurde, einen vielversprechenden Zufluchtsort. Auch die Auseinandersetzung mit Aristoteles ist kein Zeugnis einer Krise, sondern Darlegung einer alternativen Sicht auf die Funktion, die Form und den Gehalt der Dichtung.

6.7 Konklusion

Um Patrizis Konzeption des Staunens fassen zu können, gilt es nicht nur, die Bewegung des Staunens zwischen *potenza affettuosa* und *potenza conoscitiva* nachzuzeichnen, sondern auch, die Bewegung seines

¹⁴⁸ REGN, *Tasso*, S. 114.

¹⁴⁹ ARNOLD HAUSER, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Zur Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1964, S. 12.

¹⁵⁰ WALTER FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in: *Repertorium der Kunstwissenschaft*, Bd. 46 (1925), S. 49–86.

¹⁵¹ REGN, *Tasso*, S. 108. Der «Problematik des modernen Menschen» hat sich auch der Curtius-Schüler Gustav René Hocke in seinen Manierismus-Studien vertieft angenommen. Er fokussiert auf die «Elemente[...] einer Tiefen-Ästhetik», die eine «irreguläre Ästhetik des Problematischen» ist und die menschliche Suche nach der «Urwahrheit» und dem «Absoluten» widerspiegelt. Hocke forscht vornehmlich zum Irrationalen und Irregulären, zum Esoterischen und Hermetischen – zur labyrinthischen Tiefenstruktur, wie er sie nennt –, während Patrizis Vorgehen, insbesondere auch seine Suche nach den (literarischen) Ursprüngen, klassisch-systematisch bleibt. Siehe GUSTAV RENÉ HOCKE, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg 1959; ebenso DERS., *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1987.

Denkens zwischen historischer Quellenaufarbeitung, syllogistischem Be- oder Widerlegen und spekulativen, mythisch begründeten Bestimmungen zu begreifen. In der *Deca ammirabile* wird der systemische Kern von Patrizis Poetik dargelegt. Auf diesen laufen die historischen Aufarbeitungen der *Deca istoriale* und der *Deca disputata* zu, aus ihm gehen die nachfolgenden *Deche* hervor bzw. an ihn werden diese rückgebunden. Die Quellen signalisieren auf der einen Seite eine enzyklopädische Aufarbeitung, auf der anderen Seite zeichnet Patrizi mit ihnen seinen eigenen Denk- und Argumentationsprozess nach und lässt den Leser an diesem teilhaben. Die beiden Kernelemente der Dichtung – das *mirabile* und die *maraviglia* – werden in einem syllogistischen Verfahren als übergeordnete poetologische Kriterien herausgeschält, wobei sich Patrizis Logik vorwiegend an der Geschichte und an empirischen Erfahrungswerten, nicht an einer vorgegebenen theoretischen Basis orientiert.

Patrizi sieht in der Dichtung die Möglichkeit, die Vergangenheit heranzuholen, die Gegenwart zu begreifen und die möglichen Formen der Zukunft zu erahnen.¹⁵²

Ähnlich umfassend wird der Rezipient konzipiert, denn durch die *potenza ammirativa* werden alle Elemente seiner Seele, seines Wahrnehmens, Fühlens und Erkennens einbezogen. Werden in der aristotelischen *Metaphysik* nur der Geist, in der *Rhetorik* des Aristoteles nur die Affekte thematisiert, fügt Patrizi beide Teile in seiner *Poetica* zusammen.

L'elemento essenziale della poesia che il Patrizi ha individuato – il mirabile, forma della poesia, la meraviglia, suo unico fine – coinvolge dunque tutto il testo poetico, non solo nella totalità dei suoi livelli, ma anche nei suoi rapporti col lettore.¹⁵³

Die Verbindung von Wunderbarem und Staunen, wie Aristoteles sie im Mythos angelegt sieht, integriert Patrizi in sein Verständnis der Dichtung und macht sie zum Zentrum seiner Poetik. Das *mirabile* und die *maraviglia* sind die einzigen universell gültigen Qualitäten der Dichtung, sie setzen sich aus den Eigenschaften des Dichters, des poetischen Textes sowie des Rezipienten zusammen. Letztere ist ganz besonders zentral, denn ohne die Wirkung des Staunens kann auch keine Definition des *mirabile* im Text stattfinden – die *maraviglia* ist notwendige Eigenschaft, während die einzelnen Eigenschaften des Textes allein oder zusammen als hinreichende Eigenschaften betrachtet werden können.¹⁵⁴

Patrizi setzt die Poetik der *admiratio*, wie Pontano sie konzipiert hat, in italienischer Sprache fort. Während Pontano sich vorwiegend an der *Aeneis* orientierte, vervielfältigt Patrizi seine Bezugspunkte und bezieht literarische, vorwiegend aber rhetorische und poetologische Texte von antiken und zeitgenössischen Autoren bei. Dabei öffnet er den poetologischen Blick in die früheste Vergangenheit, indem er sich auf älteste Textzeugnisse beruft, wie auch in die Zukunft, für die er mitunter die Möglichkeit neuer Textformen und Genres – als Kombinatorik der dem *mirabile* zugrundeliegenden Eigenschaften – offenhält. Patrizis Poetik ist in ihrer Anlage sicherlich der bisher wissenschaftlichste und umfangreichste Text; die darin enthaltene Quellenanalyse beansprucht Vollständigkeit, die daraus abgeleitete Argumentation logische Nachvollziehbarkeit.

Wie Pontano hebt Patrizi das Versmass und die Fiktion als die zentralen Mittel der Dichtung hervor, zudem sieht er im *mirabile* und in der *maraviglia* eine Verbindung zum Metaphysischen und Göttlichen, wie sie schon von Fracastoro postuliert wurde. Patrizis Theorie des poetischen Furors ist ausführlicher aus-

¹⁵² BOLZONI, *L'universo*, S. 111.

¹⁵³ Ebd., S. 140.

¹⁵⁴ Hennig befasst sich ausführlich mit der „kombinatorischen“ Methode, die Patrizi für die Gestaltung des *mirabile* vorlegt. Allerdings erkennt sie, dass nicht die kombinatorische Zusammensetzung das Mass des *mirabile* bestimmt, sondern die *maraviglia* aufseiten des Rezipienten. Damit wird die mathematische Berechenbarkeit unmittelbar unterlaufen. Siehe HENNIG, *Francesco Patrizi*, S. 133.

gearbeitet als jene von Poliziano, Vida oder Fracastoro, sie gründet auf einer wissenschaftlichen Konzeption der *anima* und auf der platonischen Vorstellung des göttlichen Einflusses. Patrizis Furor-Theorie orientiert sich nicht an Platons *Ion* oder an Ficino und den damit verbundenen Vorstellungen der Übertragung, sondern wird über die psychologische Natur des Dichters begründet.

Allen bisher untersuchten Autoren ist die Begründung des Ursprungs der Dichtung im Mythos gemein, wobei Patrizi für die dichterischen Anfänge auf früheste, mythisch-fiktive Belege zurückgreift – wenngleich auch für ihn die Figur des Orpheus aufgrund der Ausrichtung seiner Poetik auf das Staunen zentral ist. Das Wunderbare – das *mirabile* – ist das Ziel jeder Dichtung, wobei der Dichter zu deren Gestaltung auf die Mittel der Transformation und der Fiktion und nicht auf die Nachahmung zurückgreift – Letztere dringt nicht zum «originario e privilegiato rapporto diretto con la radice prima del reale» vor.¹⁵⁵

Gänzlich neu ist die naturwissenschaftlich-philosophische Begründung der *maraviglia* in der *potenza ammirativa*. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Psychologie der Leser: Diese ist der Massstab aller Dinge, nur an ihr kann die dichterische Qualität orientiert und bemessen werden. Im Fokus von Patrizis Interesse steht in erster Linie der Mensch: als wahrnehmender und erkennender auf der einen Seite, als poetisch tätiger auf der anderen. Der Dichter definiert sich über die literarische Geschichte sowie seine ausserordentliche Konstitution – die Teilhabe am Göttlichen, Natürlichen und Künstlerischen. Diese erstaunlichen Charakteristika schlagen sich nieder im *mirabile* seiner Dichtung und in der *maraviglia*, die diese auslöst.

¹⁵⁵ BOLZONI, *L'universo*, S. 29–30.

7 Poetik der *meraviglia* in den Werken Giambattista Marinos

7.1 Einleitung

Ist von einer Poetik der *meraviglia* die Rede, wird Giambattista Marino nicht selten als barocker Kulminationspunkt einer solchen bezeichnet. Der Grund dieser Zuordnung wird auf folgende Zeilen zurückgeführt – besondere Beachtung gilt allerdings der Tatsache, dass es sich bei besagtem Gedicht um einen satirischen Text gegen Marinos Konkurrenten und Widersacher Gaspere Murtola handelt:

Vuo' dar una mentita per la gola
a qualunque huom ardisca d'affermare
che il Murtola non sa ben poetare,
e ch'ha bisogno di tornar a scuola.

E mi viene una stizza mariola
quando sento ch' alcun lo vuol biasmare;
perché nessuno fa meravigliare
come fa egli in ogni sua parola.

È del poeta il fin la meraviglia
(parlo dell'eccellente, non del goffo):
chi non sa far stupir, vada alla striglia.

Io mai non leggo il cavolo e 'l carcioffo,
che non inarchi per stupor le ciglia,
com'esser possa un uom tanto gaglioffo.¹

Polemisch greift Marino darin Vokabular und Motive aus Murtolas Werk *Della creatione del mondo*² auf, so «cavolo» und «carcioffo», insbesondere aber «meraviglia».³ Für eine Vielzahl der Canti der *Creatione* werden die „meraviglie“ bereits in den eröffnenden Themen angekündigt: «i laghi e lor meraviglie» («die Seen und ihre Wunder»), «lo cristallo e meraviglia degli specchi» («das Kristall und das Wunder der Spiegel»), «il lino e sue meraviglie» («der Flachs und seine Wunder»), «la torpedine e suo stupore» («der Zitterrochen und sein Staunen»), «la pupilla e sue meraviglie» («die Pupille und ihre Wunder»)⁴. Marinos Nennung von *stupore* und *meraviglia* muss als ironischer Bezug auf diese gehäuften Anspielungen auf die Wunder der Schöpfung betrachtet werden. Dass Murtola mit jedem Wort Staunen erregt («nessuno fa meravigliare, / Come fa egli in ogni sua parola», V. 7–8), führt Marino in ironischem Sinne auf die Banalität ebendieser Worte zurück (V. 3–4, 12). «[C]avolo» und «carcioffo» werden gar zu Synonymen für das Werk («Io mai non leggo il cavolo e 'l carcioffo», V. 12): Man kann gar nicht darin lesen, ohne die Augenbrauen vor Staunen über den unfähigen Autor hochzuziehen (V. 13–14). Gestaunt wird nicht über die Dichtung, sondern über den Autor und dessen inhaltliche und sprachliche Beschränktheit.

¹ MARINO, *La Murtoleide*, Fischiaia XXXIII, S. 627: «Du willst aus deiner Kehle eine Lüge verkünden / für jeden, der es wagt zu behaupten, / dass Murtola es nicht verstehe, gut zu dichten, / und dass er zurück zur Schule müsse. // So kommt in mir spitzbüßische Wut hoch, / wenn ich höre, dass jemand ihn rügen möchte; / denn niemand mag zu erstaunen / wie er mit jedem seiner Worte. // Das Staunen ist das Ziel des Dichters / (und ich rede vom exzellenten, nicht vom plumpen): / Und wer nicht zu erstaunen vermag, gehe an den Striegel. // Ich lese nie den Kohl und die Artischocke, / ohne dass sich mir die Augenbrauen vor Verblüffung heben, / wie ein Mann ein derartiger Tölpel sein könne.» // Alle Übersetzungen der Texte Marinos – ausser von *La Galeria* – stammen von der Autorin (A.E.).

² GASPARE MURTOLA, *Della creatione del mondo*, poema sacro, Venetia 1608.

³ GUIDO PEDROJETTA, *Marino e la meraviglia*, in: GIUSEPPE GALLI (Hg.), *Interpretazione e meraviglia*, XIV Colloquio sulla interpretazione Macerata 29–30 Marzo 1993, Macerata 1994, S. 98–99.

⁴ PEDROJETTA, *Marino*, S. 99.

Die zentrale dritte Strophe ist bewusst ambivalent formuliert: Sie definiert eine Poetik der *meraviglia* («É del poeta il fin la meraviglia», V. 9), die aufgrund der Gesamtsituation als parodistisch betrachtet werden müsste, wäre da nicht der unmittelbar folgende, in Klammern gesetzte Vers, der das Gesagte an den exzellenten, nicht an den ungeschickten Dichter richtet (V. 10). Natürlich kann dies „a rovescio“ gelesen werden, sodass er sich nicht an den exzellenten, sondern den ungeschickten Dichter richtet. Denn kaum ist die Klammer geschlossen, nimmt der parodistische Unterton seinen Lauf: «chi non sa far stupir, vada alla striglia» (V. 11). Wer nicht zu erstaunen vermag, dem sollen die Leviten gelesen werden.⁵ Weiter deutet die Reimfolge «meraviglia», «striglia» und «ciglia» – in Kombination mit «goffo», «carcioffo» und «gaglioffo» – auf eine negative Konnotation der *meraviglia* hin.

In einer zweiten, weit weniger bekannten *Fischiate* (XXXVIII) spielt Marino erneut parodistisch mit *stupore* und *meraviglia*, um Murtolas Werk zu charakterisieren:

Quando il tuo libro in man Murtola io piglio,
E in leggerlo mi spolpo, e mi disosso
Bisogna, ch'io stupisco, e far non posso,
Che 'l cul non stringa, e non inarchi'l ciglio.

Se tal'hor miro, con che bel consiglio,
A guisa d'un fachin, peso sì grosso
D'un Mondo intiero t'hai recato adosso,
Che non ti spalli almen mi merauiglio.⁶

Die Lektüre der *Creatione* bereichert nicht, sondern nimmt den Leser körperlich aus («mi spolpo, e mi disosso», V. 2), sodass dieser über die Reaktionen seines Körpers staunen muss, ohne diese verhindern zu können («e far non posso / che 'l cul non stringa, e non inarchi'l ciglio», V. 4) – wobei «cul» eindrücklich aufzeigt, auf welchem Niveau Marino Murtolas Werk situiert.⁷ Die zweite Strophe wird von Verwunderung und Staunen darüber umklammert, wie Murtola sich eine derart grosse Aufgabe – die Schöpfung der Welt in ein Poem zu fassen – habe auf sich laden können, ohne daran zu verzweifeln.⁸ „Stupore“ und „meraviglia“ sind Reaktionen auf den körperlichen Widerwillen einerseits und die zu grossen Ambitionen des Autors andererseits.

Charakteristisch in beiden *Fischiate* ist die körperliche Reaktion, die mit der *meraviglia* einhergeht, insbesondere das Hochziehen der Augenbrauen. Das Staunen wird stets auf Mängel von *inventio* und *elocutio* bezogen.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Aus den *Fischiate* resultiert keine Poetik der *meraviglia*, da *stupore* und *meraviglia* mehrheitlich negativ und parodistisch konnotiert sind.⁹ Trotzdem weist die häufige

⁵ Ich lese «vada alla striglia» figurativ im Sinne von „strigliare“ („rimproverare“).

⁶ Wenn ich dein Buch, Murtola, zur Hand nehme, / und mich beim Lesen zerfleische und entbeine, / erstaune ich notwendigerweise, denn es geht nicht anders, / als dass der Hintern sich zusammen-, die Augenbraue sich hochzieht. // Wenn ich mich bisweilen wundere, nach welchem schönen Ratschlag / von der Art eines Packesels dieses grosse Gewicht / der ganzen Welt du dir aufgeladen hast. / Dass du dich nicht erschießt, zumindest darüber staune ich. // MARINO, *La Murtoleide*, *Fischiate* XXXVIII, in: GIAMBATTISTA MARINO, *La Murtoleide fischiate del cavalier Marino*, Spira [Speyer] 1629.

⁷ Pedrojetta nennt als Quelle dieser Zeile einen Vers aus Ariostos *Orlando Furioso*: «Io vi vo' dire e far di meraviglia / Stringer le labra et inarcar le ciglia» («Das sag' ich jetzt, und will, dass ihr vor Staunen / die Lippen klemmt und wölbt die Augenbrauen», X, 4, Vv. 7–8). Siehe PEDROJETTA, *Marino*, S. 98.

⁸ Wobei «spalli» natürlich auch eine Andeutung darauf ist, dass Murtola versucht hat, Marino zu erschiessen, weil dieser ihm die Stellung am Hof von Carlo Emanuele I in Turin strittig gemacht hat.

⁹ Zahlreiche Kritiker haben den parodistischen Unterton der *Fischiate* ignoriert und in ihnen ein klares Postulat für eine Poetik der *meraviglia* gelesen, so Giovanni Getto in *Barocco in prosa e in poesia*: «La meraviglia costituiva davvero la sostanza dell'emozione umana e stilistica del poeta, il quale se ne rendeva ben conto quando la poneva alla base del suo programma, istituendola anzi

Verwendung der Staunensbegriffe darauf hin, dass sie poetisch auch für Marino relevant sein könnten. Die Frage lautet daher, ob aus den Werken Marinos eine positive Poetik der *meraviglia* resultiert und, wenn ja, wie diese *meraviglia* – im Gegensatz zu jener, die sich in den *Fischiate* niederschlägt – beschaffen ist. Anzu merken ist, dass die *Fischiate* frühe Texte Marinos sind – sie gehen auf die Jahre am Hof von Turin um 1609¹⁰ zurück –, während der Grossteil seiner Werke, insbesondere seine erfolgreichsten Texte,¹¹ erst in den Jahren ab 1614 verfasst und publiziert wurden.

Kritiker wie Giovanni Pozzi und Guido Pedrojetta haben die These aufgestellt, dass es trotzdem eine marinianische Poetik der *meraviglia* gebe. Allerdings bezögen sich Marinos *meraviglie* nicht wie bei Murtola auf die göttliche, sondern auf die literarische Schöpfung.¹² Damit wird die Unterscheidung von «meraviglia delle cose» («Wunder der Dinge») und «meraviglia delle parole» («Wunder der Worte») bemüht,¹³ wobei gerade dieser vermeintlich barocke «Selbstzweck» von Stil und Form bedeutende Kritiker wie Benedetto Croce und Giuseppe Zonta dazu bewogen hat, Marinos Werk sowie insgesamt die Dichtung des Barocks abzuwerten.¹⁴ Die oben genannte Frage nach einer Poetik der *meraviglia* wird demzufolge erweitert um die Fragen, wo diese kategorial zu verorten und wie eine «meraviglia delle parole» genau beschaffen wäre. Diese Fragen sind nicht einfach zu beantworten, insbesondere deshalb, weil es ausserhalb der *Fischiate* nur wenige konkrete poetologische Formulierungen zugunsten einer Poetik der *meraviglia* gibt. Aufschlussreich ist ein Passus aus einem Brief Marinos an Guidubaldo Benamati aus dem Jahr 1614 – kurz vor der Publikation der *Dicerie sacre* –, denn dort wird nicht nur das Staunen als explizit prognostizierte Leserreaktion genannt, sondern es werden auch die literarischen Qualitäten aufgeführt, die zu dieser Reaktion führen:

Intanto qui in Torino fo stampare certi miei discorsi sacri, i quali ardisco di dire (e scusimi la modestia) che faranno stupire il mondo. Parrà cosa stravagante ed inaspettata, massime a chi non sa gli studi particolari ch'io fin da' primi anni ho fatti sopra la Sacra Scrittura. Ma è opera da me particolarmente stimata ed in cui io ho durata fatica lunghissima. Spero che piaceranno, sí per la novità e bizzaria della invenzione, poichè ciascun discorso contiene una metafora sola, sí per la vivezza dello stile e per la maniera del concettare spiritoso.¹⁵

Die *Dicerie sacre*, von denen hier die Rede ist, liegen dem Autor als aussergewöhnliches Werk besonders am Herzen und haben eine grosse Anstrengung seinerseits erfordert. Seine Texte sollen gefallen, und zwar aufgrund von «novità e bizzaria della invenzione» sowie «per la vivezza dello stile e per la maniera del concettare spiritoso». Diese Faktoren ergeben einen Gesamteindruck, der mit grossem Staunen quittiert werden wird.

come fine di ogni ricerca poetica, secondo scriveva nei celebri versi della XXXIII fischiate della *Murtoleide* [...]» Siehe GIOVANNI GETTO, *Introduzione al Marino*, in: DERS., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano 1969, S. 19.

¹⁰ Ein genaues Entstehungsdatum ist nicht zu finden, denn gedruckt wurde die *Murtoleide* erst posthum (1626) in Frankfurt. Siehe JAMES V. MIROLLO, *The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino*, New York / London 1963, S. 24.

¹¹ *Dicerie sacre* (1614), *La Galeria* (1620), *L'Adone* (1623).

¹² PEDROJETTA, *Marino*, S. 99.

¹³ Ebd., S. 104.

¹⁴ Vgl. dazu u. a. BIRGIT ULMER, *Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne*, Frankfurt a. M. 2010, S. 74. Ulmer verweist auf BENEDETTO CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Milano 1993 [1929].

¹⁵ Unterdessen werde ich hier in Turin einige meiner heiligen Diskurse drucken lassen, über die ich wage zu sagen (entschuldige meine Bescheidenheit), dass sie die Welt in Staunen versetzen werden. Es mag eine extravagante und unerwartete Sache sein, vor allem für jene, die meine Studien zur heiligen Schrift nicht kennen, die ich seit meinen jüngsten Jahren verfasst habe. Aber es ist ein Werk, das ich ganz besonders schätze und in das ich grösste Anstrengung gelegt habe. Ich hoffe, dass sie [die Diskurse] gefallen, sowohl aufgrund ihrer Neuheit als auch der Eigenheit der Erfindung, denn jeder Diskurs enthält eine einzige Metapher, wie auch wegen der Lebendigkeit des Stils und der Art geistreichen Konzipierens. // GIAMBATTISTA MARINO, *Lettera n. 97 a Guidubaldo Benamati*, in: DERS., *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966, S. 167.

Das Prinzip der Neuheit („novità“) findet sich auch in *La Sampogna*¹⁶ prominent ausgedrückt. In der Idylle *La ninfa avara* fordert Filaura Fileno¹⁷ auf, vom gewöhnlichen und abgedroschenen «discorso» abzuweichen und neue Wege zu beschreiten:

Fileno, il tuo discorso
è vago e dotto invero;
ma sì trito e commune,
e già sì antico omai, che sa di vieto!
[...]
Conviensi a non vulgare
spirito peregrino
dal segnato sentier sviarsi alquanto,
e per novo camino
dietro a novi pensier muovere il corso.¹⁸ (Vv. 272–294)

Filaura erkennt in Filenos Rede Bezüge zu Tassos *Aminta* und Guarinis *Il pastor fido*¹⁹ und fordert Fileno in schonungsloser Manier auf, seinen Geist anzustrengen («ingegnati pur dunque», V. 295) und neue «concett[i]» (V. 300) zu (er-)finden. Diese Worte Filaura, die sich selbst als «einfach und grob» (V. 153) bezeichnet, in den Mund zu legen und nicht Fileno, der «scharfsinnige Denksprüche und ernsthafte Aussagen» (V. 150) bemüht, um «hohe und erhabene Lehren» (V. 151) auszudrücken, ist wiederum ein interessanter Kniff Marinos. Denn Filaura kritisiert, dass sie Fileno aufgrund seiner elaborierten Sprache gar nicht mehr verstehe (Vv. 153–158), und fordert ihn auf, sich klarer auszudrücken. Sie will also durchaus verstehen, was er ihr mitteilen will, und ist nicht nur an seiner kunstvollen Sprache interessiert.

Wie schon im Brief an Benamati erläutert Marino auch in einem sehr viel späteren Brief von 1624 an Antoni Bruni die Faktoren, die Staunen und Gefallen hervorrufen. Zu ihnen zählen insbesondere das Aussergewöhnliche («stravagante», «peregrino») und das Unerwartete («inaspettato»):²⁰

Io l'ho letta [una canzone per Emanuele Filiberto di Savoia da Antonio Bruni] e riletta più volte, e sempre con nuovo gusto e con nuova maraviglia; perché la sua frase è peregrina, i concetti nobili, il numero gentile, e da quando in quando il lettore s'incontra in quel non so che inaspettato che così da Aristotile si commenda.²¹

Ho letto più volte l'ultimo foglio delle poesie di V. S., e per dirgliene il mio parere da vero amico, mi par che debbano recar maraviglia e diletto insieme agl'ingegni delicati, perché i suoi versi hanno spirito e maestà nobile, e non caminano per la strada battuta degl'ingegni plebei. Io le ammiro come gioie preziosissime.²²

¹⁶ *La Sampogna* erschien 1620 in Paris und versammelt mythologische und pastorale Idyllen, die im Zeitraum von 1607 bis 1619 entstanden sind. Ich zitiere aus: GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma 1993.

¹⁷ Fileno taucht in verschiedenen Werken Marinos als Alter Ego des Dichters auf. So hier in *La Sampogna*, erneut im neunten Canto des *Adone*.

¹⁸ Fileno, dein Diskurs / ist lieblich und wahrhaft gelehrt; / aber so abgenutzt und gewöhnlich / und so altertümlich, dass er verboten gehört. / [...] / Es gehört sich für einen unordinären / und ausgefallenen Geist, / dass er ab und zu vom vorgezeichneten Weg abkommt / und sich auf einem neuen Weg / hinter neuen Gedanken bewegt.

¹⁹ Siehe den Kommentar von Alberto Asor Rosa in GIAMBATTISTA MARINO, *Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano 1967, S. 568.

²⁰ MIROLLO, *The Poet*, S. 119.

²¹ Ich habe sie gelesen und mehrere Male wieder gelesen [ein Lied von Antonio Bruni für Emanuele Filiberto di Savoia], immer wieder mit neuem Genuss und erneutem Erstaunen; denn seine Ausdrücke sind aussergewöhnlich, die Konzepte edel, der Rhythmus freundlich, und immer wieder wird der Leser mit Unerwartetem überrascht, so wie Aristoteles es empfohlen hat. // MARINO, *Lettera n. 231 ad Antonio Bruni*, S. 417.

²² Ich habe mehrere Male die letzte Seite Ihres Gedichtes gelesen, und um ihnen meinen Eindruck als denjenigen eines wahren Freundes zu schildern, so scheint mir, dass es sowohl Staunen als auch Vergnügen in den feinen Geistern hervorrufen wird, denn Ihre Verse sind geistreich und majestätisch, und sie gehen nicht auf den festgestampften Pfaden des gemeinen Volkes. Ich bewundere sie wie wertvollste Schmuckstücke. // MARINO, *Lettera n. 232 ad Antonio Bruni*, S. 418.

Es ist eine Vielzahl von Lesereindrücken, die in Marino «maraviglia» hervorrufen – und zwar immer wieder von Neuem («sempre con [...] nuova maraviglia»): Der sprachliche Ausdruck ist extravagant, die Inhalte sind erhaben, das Metrum schmiegsam, die Wendungen unerwartet. Auch im zweiten Brief nennt Marino den geistreichen und vornehmen Inhalt der Verse sowie deren Neuartigkeit als Ursachen seines Staunens. Die «maraviglia» ist damit weder nur auf den Inhalt noch einzig auf die Sprache bezogen, sondern stellt sich als Gesamteindruck ein, der aus dem Zusammenspiel aller Aspekte des Textes resultiert.²³

Auch das Prinzip der Lebendigkeit, das schon im Brief an Benamati genannt worden ist («vivezza dello stile»), wird in einem späteren Brief an Bruni – ebenfalls von 1624 – wieder aufgegriffen. Die Forderung nach einem lebendigen Stil begleitet Marino demzufolge in seiner gesamten Schaffenszeit:

[...] e mi piacciono oltre modo quei brilli di poesia viva.²⁴ I poeti, che dettano rime senza vivezze, fabbricano cadaveri, non poesie [...]²⁵

Neuartigkeit und Lebendigkeit reichen aber noch nicht aus, um aussergewöhnliche Dichtung zu schaffen. Es benötigt zudem eine geistreiche Erfindungsgabe und Fantasie. „Spiritosità“ („Findigkeit“) wird im frühen Brief an Benamati («concettare spiritoso») genauso erwähnt wie im Vergleich des *Adone* mit der *Gerusalemme Liberata*, wobei Marino den *Adone* als «viel umfangreicher und [...] gespickt mit viel lebendigeren und geistreicheren Farben der Dichtung» bezeichnet.²⁶

Das Vorbild fantasievoller Dichtung ist Ovid. So schreibt Marino in einem Brief an Girolamo Preti von 1624:

[...] mi basterà dire che troppo bene averò detto che le poesie d'Ovidio sono fantastiche, poiché veramente non vi fu mai poeta, né vi sarà mai, che avesse o che sia per avere maggior fantasia di lui. Ed *utinam* le mie fossero tali!²⁷

Fantasie geht einher mit künstlerischer Freiheit, die sich insbesondere auch dem aristotelischen Regelwerk widersetzt:

Intanto i miei libri, che sono fatti contro le regole, si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere; e quelli che son regolati, se ne stanno a scopar la polvere delle librerie. Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e a luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo.²⁸

²³ Vgl. dazu GETTO, *Introduzione*, S. 55.

²⁴ Marino bezieht sich auf die „lettera eroica“ *Venere ed Adone* von Antonio Bruni, gesammelt und erschienen im zweiten Buch der *Epistole eroiche* (Milano 1626). Siehe dazu den Kommentar von Guglielminetti zum Brief Nr. 233, S. 420.

²⁵ [...] und mir gefallen diese Glanzstücke lebendiger Poesie über alle Massen. Dichter, die Verse ohne Lebendigkeit von sich geben, fabrizieren Kadaver, keine Poesie [...] // MARINO, *Lettera n. 233 ad Antonio Bruni*, S. 420.

²⁶ MARINO, *Lettera n. 218 ad Antonio Bruni*, S. 400.

²⁷ [...] es wird mir genügen zu sagen, dass ich zurecht gesagt haben werde, dass die Gedichte von Ovid grossartig sind, denn tatsächlich hat es nie einen Dichter gegeben noch wird es je einen geben, der mehr Fantasie hat als er. Oh, dass doch meine Gedichte so wären! // MARINO, *Lettera n. 216 a Girolamo Preti*, S. 396. Der Hinweis auf diesen Brief stammt aus GETTO, *Introduzione*, S. 24.

²⁸ Unterdessen verkaufen sich meine Bücher, die gegen die Regeln geschrieben sind, für zehn Scudi das Stück an jene, die es sich leisten können; und diejenigen, die nach den Regeln geschrieben wurden, kehren den Staub in den Buchhandlungen. Ich behaupte, die Regeln besser zu kennen als alle Pedanten zusammen, aber die wahre Regel (mein schönes Herz) ist es, die Regel am richtigen Ort und zur richtigen Zeit zu brechen, den Sitten und dem Geschmack der Zeit gemäss. // MARINO, *Lettera n. 216 a Girolamo Preti*, S. 396. Dass Marino die aristotelischen Regeln meint, wie sie unter anderem von Castelvetro propagiert werden, erläutert er an mehreren Stellen desselben Briefes. Es scheint also nicht unproblematisch, dass Marino in Kritik und Forschung häufig als poetologischer Vorläufer Tesauro genannt wird – folgt Tesauro doch sehr streng dem Regelwerk des Aristoteles. Vgl. dazu ULMER, *Die Entdeckung*, S. 75; ebenso BEATRICE RIMA, *Novità, stupore e meraviglia nella retorica del Seicento*, in: GALLI, *Interpretazione e meraviglia*, S. 79.

Aus den bisher zitierten, vorwiegend paratextuellen Ausschnitten lassen sich zusammenfassend folgende poetologische Kriterien eruieren: 1. *novità*, 2. *stravaganza*²⁹, 3. *vivezza*, 4. *spiritosità* und *fantasia* sowie 5. *libertà*.³⁰ In den folgenden Kapiteln soll analysiert werden, inwiefern diese Kriterien den Werken Marinos inhärent sind und ob sie sich als produktionsästhetische Bedingungen für die Wirkung der *meraviglia* nachweisen lassen. Die Wahl der analysierten Werke fällt bewusst auf folgende drei Werke, da sie gattungstechnisch und inhaltlich neuartig sind und keinem vorgegebenen Schema folgen: *Dicerie sacre*, *La Galeria* und *Adone*.

7.2 *Dicerie sacre*

Die *Dicerie sacre* wurden im Brief an Benamati als «stravagant[i] ed inaspettat[i]» angekündigt und tatsächlich handelt es sich um eine

[o]pera di concezione originalissima, che fonde l'oratoria sacra [...] con la trattatistica artistica (la pittura, la musica), l'astronomia, l'erudizione e la poesia.³¹

In both content and style the *Dicerie sacre* are indeed somewhat „unexpected and fantastic.“ There are three discourses: *La Pittura*, on Christ's shroud; *La Musica*, on the seven last words; and *Il Cielo*, on the sacred order of which the poet was a knight. Each of the discourses is offered as a sermon, although their author was not a cleric and there was no intention of delivering them on sacred occasions.³²

Die Ankündigung von «discorsi sacri» («heiligen Diskursen»), die aus Studien der Heiligen Schrift resultieren,³³ lassen Texte zur Heiligen Schrift erwarten, wobei aber schon die Kapitelüberschriften – *La pittura*, *La musica*, *Il cielo* (*Die Malerei*, *Die Musik*, *Der Himmel*) – weltliche Themen bzw. eine künstlerisch-weltliche Perspektive verkünden.

Ich werde mich im Folgenden insbesondere auf den ersten und den zweiten Teil der *Dicerie* – *La pittura* und *La musica* – konzentrieren, denn in diesen Kapiteln werden neben der Figur des Künstlers auch die Beschaffenheit und das Verhältnis von Bild, Klang und Wort behandelt.

La pittura gliedert sich in drei Teile,³⁴ wobei der erste Teil als Wettstreit (*paragone*) zwischen Malerei und Bildhauerei beginnt. Zuerst wird auf die handwerkliche, aber trotzdem edle Beschaffenheit beider Künste hingewiesen:

Che fra tutte l'arti fabrili [...], abiti della ragione inferiore, il cui fine non è con l'intelletto conoscere, ma con la mano operare, le più nobili e le più degne sieno la scultura e la pittura [...] [...] arti certamente [...] non solo nobili e degne, ma rare e mostruose, sí perché quasi di niente rappresentano stupori incredibili e miracoli alla gente, sí anche perché sono i più atti e acconci strumenti da risvegliar la memoria, la quale essendo tesoriera e depositaria della parte intellettuale, le serve di non picciolo aiuto co' fantasimi che da questa le sono esteriormente somministrati.³⁵ (DS, 81)

²⁹ An das Ausserordentliche ist zudem das Unerwartete gekoppelt.

³⁰ 1. *Neuheit*, 2. *Extravaganz*, 3. *Lebendigkeit*, 4. *Findigkeit/Witz* und *Fantasie*, 5. *Freiheit*.

³¹ <http://dizionario.zanichelli.it/biblioteca-italiana-zanichelli/giovan-battista-marino-dicerie-sacre/> (Stand April 2021)

³² MIROLLO, *The Poet*, S. 30.

³³ MARINO, Lettera n. 97 a Guidubaldo Benamati, S. 167.

³⁴ Der erste Teil ist dem „pittore“, der zweite der „pittura“ und der dritte der „cosa dipinta“ gewidmet.

³⁵ Ich zitiere aus folgender Ausgabe unter der Abkürzung DS: GIOVANBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino 1960. Die Übersetzungen stammen wie erwähnt von der Autorin (A.E.): «Von allen manuellen Künsten [...], die Ausdruck der niederen Vernunft sind und deren Ziel nicht die intellektuelle Erkenntnis ist, sondern das Arbeiten mit den Händen, sind die Bildhauerei und die Malerei die edelsten und würdigsten [...] [...] nicht nur edel und würdig, sondern selten und ungeheuerlich, sowohl weil sie den Leuten quasi aus dem Nichts unglaublich Erstaunliches und Wunderbares vorführen, sondern auch, weil sie die fähigsten und passendsten Instrumente sind, um die Erinnerung zu wecken. Diese ist ein Schatzhaus und ein

Malerei und Bildhauerei sind deshalb die edelsten und aussergewöhnlichsten Kunsthandwerke, weil sie «quasi di niente» unglaublich Staunenswertes und Wunderbares schaffen und weil sie mit ihren «fantasimi» die Erinnerung – «tesoriera [...] della parte intellettuale» – anstossen. Trotzdem zählen sie zu den Handwerken und zielen nicht auf intellektuelles Erkennen ab.

Der Streit zwischen den Künsten wird zugunsten der Malerei entschieden, denn sie ist «prima figlia della Idea, madre del modello, reina della meraviglia, principessa della simmetria, nutrice della proporzione [...]»³⁶ (DS, 86). Die Malerei begründet ihre Erhabenheit unter anderem damit, dass für sie nicht nur Handwerk, sondern „ingegno“ („Geist“) notwendig sei, denn sie bilde nicht die Realität nach, sondern schaffe aus dem Nichts eine zweidimensionale Fläche, die dank Licht, Schatten und Perspektive den Effekt von Dreidimensionalität erwecke. Vor dieser illusorischen Leistung könnten die Betrachter gar nicht anders, als zu staunen:

Io ho la preminenza (dice la Pittura) [sopra la Scultura] per cagione della fatica: havvi fatica di corpo, e questa come ignobile lascio a te [la Scultura]; havvi fatica d'ingegno, e questa come nobile serbo per me. Più è difficile e maggior fatica intellettuale si richiede in dare ad intendere quello che non è, che in far parere quel che realmente è. Laonde chi non istupisce, mentre io porgendo ad una figura i lumi e l'ombre ben osservate, la fo scorciare, sfondare, andar lontano, ed in campo piano parer rilevata e ritonda, e per forza di linee, in un corpo dove non è se non larghezza e lunghezza, rappresento all'occhio la terza dimensione che è la grossezza?³⁷ (DS, 83–84)

Die eigentliche Begründung der Vorrangstellung der Malerei liegt darin – und so kehren wir zum religiösen und enkomiasitischen Inhalt zurück –, dass Gott sich den Menschen nicht als Bildhauer, sondern als Maler gezeigt habe (DS, 86–87). Einschlägiger Ausdruck davon scheint dem Autor das als Reliquie verehrte Turiner Grabtuch – die «Santa Sindone» –, das geheimnisvolle Tuch aus der Sammlung des «*Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*», dem die *Dicerie sacre* gewidmet sind (DS, 79). Gott habe sich auf dem Grabtuch mit unvergänglichen und göttlichen Farben figurativ verewigt. Das Tuch wird als Geschenk Gottes verehrt, es konstituiert das sichtbare und zu bestaunende Gedächtnis aller seiner Wunder:

E veramente con ragione può dirsi ch'Iddio ci abbia il proprio cuore donato dandoci la somiglianza di questo ritratto santo: prodigalità che dava molto da maravigliare al pazientissimo amico di Dio [...]»³⁸ (DS, 89)

[...] riposo dentro un tabernacolo cristallino, a ciascuno è lecito di mirarlo: pittura mirabile, anzi memoriale di tutte l'altre sue maraviglie: *memoriam fecit mirabilium suorum*.³⁹ (DS, 89)

Die Erinnerungskraft des Bildnisses ist enorm. Das Wunderbare zeigt sich in ihm von allen Seiten:

Verwahrungsort des intellektuellen Bereichs, sie hilft ihm in nicht geringem Ausmass mit den Fantasiegebilden, die ihr von aussen zugetragen werden.» // Vgl. dazu ebenfalls die Stanze X, 127, des *Adone*.

³⁶ [...] erstgeborene Tochter der Idee, Mutter des Modells, Königin der Wunder und des Staunens, Prinzessin der Symmetrie, Amme der Proportion [...]

³⁷ Ich bin [der Bildhauerei] überlegen (sagt die Malerei) aufgrund der Anstrengung: körperliche Anstrengung, die unedel ist, überlasse ich dir [der Bildhauerei]; geistige Anstrengung, die edel ist, bewahre ich mir. Es braucht grössere und diffizilere intellektuelle Anstrengung, um etwas darzustellen, das es nicht gibt, als etwas abzubilden, das es in Realität gibt. Und wer erstaunt nicht, wenn ich einer Figur das genau studierte Licht und den Schatten zukommen lasse, wenn ich sie verkürze, durchbreche, in die Ferne bringe. Im flachen Feld erscheint sie rund und losgelöst, und aufgrund der Linien in einem Körper, der nichts ist ausser Breite und Länge, stelle ich dem Auge eine dritte Dimension dar, die der Umfang ist?

³⁸ Und wahrlich kann man mit Vernunft sagen, dass Gott uns mit der Ähnlichkeit des heiligen Bildnisses sein eigenes Herz geschenkt hat: eine Verschwendung, die dem geduldigen Freund Gottes viel zu bestaunen gab [...]

³⁹ [...] aufbewahrt in einem kristallinen Tabernakel ist es jedem erlaubt, es zu bestaunen: wunderbare Malerei, ja sogar Erinnerung seiner anderen Wunder: *Er hat ein Gedächtnis gestiftet seiner Wunder*. // Die kursiven Stellen in den Zitaten der DS stammen aus der Bibel, deren Übersetzungen entnehme ich aus <http://www.bibel-verse.de/> oder <http://vulgata.info/index.php?title=Kategorie:Vulgata> (Stand April 2021).

[...] è mirabile [...] dal canto del pittore, ch'è Iddio; mirabile dal canto della pittura, ch'è forma divina; mirabile dal canto della cosa dipinta, ch'è tutta divinità.⁴⁰ (DS, 89)

Von Gott, der den erstaunlichen Maler des Grabtuches darstellt, werden die Eigenschaften des perfekten Malers abgeleitet: Wissen, Weisheit und Sorgfalt (DS, 89). Diese Qualitäten müssen sich zu einem ausgezeichneten «ingegno» fügen, damit die Werke lobes- und bewunderungswürdig («degne di loda e di maraviglia») sind. Staunen stellt sich dann ein, wenn die Idee des Werkes dank der «arguzia» des Malers das reine Handwerk übersteigt.

Ingegno, conciosiacosaché quelle sieno le dipinture degne di loda e di maraviglia nelle quali si sottointende più che non si dimostra e tuttoché l'arte per se stessa sia grande, l'arguzia nondimeno l'eccede; e cotali è fama che fussero l'opere particolarmente di Timante.⁴¹ (DS, 89–90)

Die seitenlange Aufzählung der verschiedenen Komponenten, die die bewundernswerte Meisterschaft des Malers ausmachen – von der «Frische der Farbgebung» über die richtige Proportionalität bis hin zu den adäquat dargestellten Emotionen –, kulminiert in der Aufmerksamkeit auf die «maraviglie» («l'attenzione nelle maraviglie»).

[...] e insomma quella maniera maravigliosa, in cui la gentilezza de' tratti non ceda alla bizzaria de' concetti, la fierezza si accoppi del pari con la dolcezza e l'artificio si congiunga ugualmente con la leggiadria.⁴² (DS, 94)

Erneut werden die «concetti» über das Handwerk gestellt, die «bizzaria» des Künstlers hervorgehoben.

Vom Maler geht es weiter zum Kunstwerk: Das perfekte Kunstwerk vereint in sich gegenläufige Tendenzen zu einem ausgewogenen Ganzen. Ausdruck par excellence dieses umfassenden Gemäldes ist die Schöpfung:

[...] è stato sempre solito Iddio di dipingere, e [...] ha nella creazione dell'Universo varie e diverse maraviglie dipinte.⁴³ (DS, 95)

Chi è che vegga il cinabro della rosa, il minio del garofano, l'incarnato del papavero, il candido del gelsomino, il giallo del girasole, il cilestro della viola, l'azzurro del lin fiorito, e che non ammiri la sapienza e lo stile di quel gran Coloritore? qual labro è che non si stringa? qual ciglio che non s'inarchi? qual fronte che non s'increspi nel rimirar la variabile spoglia di cui si veste il Camaleonte? il pomposo monile che porta al collo la Colomba? o la fiorita ghirlanda che s'intesse della coda il Pavone? qual uomo è tanto stolido, ch'alzando gli occhi alla vaga dipintura che, per l'opposizione del Sole, negli umidi nuvoli forma l'arco baleno, di ceruleo, di purpureo e di verdiccio, stupido non dica: *vide arcum et benedic eum qui fecit illum. Valde speciosus est in splendore suo?*⁴⁴ (DS, 96–97)

⁴⁰ [...] sie ist wunderbar [...] seitens des Malers, der Gott ist; wunderbar seitens der Malerei, die göttliche Form ist; wunderbar seitens der dargestellten Sache, die ganz Göttlichkeit ist.

⁴¹ Der Geist ist es, weshalb die Malereien des Lobes und des Staunens würdig sind, in denen mehr beinhaltet ist, als sie effektiv zeigen, und auch wenn die Kunst an sich gross ist, ist der Scharfsinn noch grösser; das zeigt sich, dem Hörensagen nach, vor allem in den Werken Timantes.

⁴² [...] es ist also diese erstaunliche Art und Weise, in der die Freundlichkeit der Züge nicht der Eigenwilligkeit der Konzepte erliegt, in der die Kühnheit sich paart mit der Sanftheit und das Kunstwerk sich ebenso mit der Anmut verbindet.

⁴³ [...] es war immer und für gewöhnlich Gott, der gemalt hat, und [...] er hat bei der Schöpfung des Universums vielfältige und unterschiedliche Wunderwerke gemalt.

⁴⁴ Wer sieht das Zinnoberrot der Rosen, das Mennigrot der Nelke, das Fleischfarbene des Mohns, das Weiss des Jasmins, das Gelb der Sonnenblume, das Hellblau des Veilchens, das Azurblau des blühenden Leinens und bewundert nicht die Weisheit und den Stil des grossen Malers? Welche Lippen, die sich nicht zusammenpressen? Welche Augenbraue, die sich nicht hochzieht? Welche Stirn, die sich nicht kräuselt beim Bestaunen der unterschiedlichen Gewänder, mit denen sich das Chamäleon kleidet? Des prunkvollen Halsbandes der Taube? Oder der geblühten Girlande, die sich mit dem Schwanz des Pfaus verwebt? Welcher Mensch ist derart töricht, dass er nicht erstaunt ausruft, wenn er die Augen zum anmutigen Bild erhebt, das als Gegenstück zur Sonne in den wässrigen Wolken einen Regenbogen formt, aus himmelblau, purpur und grün: *Siehe den Regenbogen an und preise den, welcher ihn gemacht hat; gar prachtvoll ist er in seinem Glanze.*

Die Schöpfung wird in farbigen Bildern beschrieben. Vor ihr kann der Mensch nur Bewunderung und Staunen empfinden: Die Lippen ziehen sich zusammen, die Augenbrauen heben und die Stirn runzelt sich. Das Staunen wird als einzige Reaktion auf das Gesehene präsentiert, zurückgeführt auf die Fantasie und Schöpfungslust des *deus artifex*. Im Gegensatz zu Murtola, der in seinem Werk die Schöpfung in ihrer natürlichen Gegebenheit als Wunder verehrt, macht Marino sie zu einem riesigen Gemälde, entstanden aus der fantasievollen Künstlerhand Gottes.

So ist denn auch der Mensch als «vollkommenstes Werk und wunderschönes Bild Gottes» ein Kunstwerk, ein «höchstes Kunstwerk» (DS, 234). Der Mensch stellt als Abbild Gottes den Kulminationspunkt der Schöpfung dar.

Somma e compimento di tutte l'altre sue fatture, epitome ed epilogo del maggior mondo, arbore alla rovescia che ha le radici nel Cielo, animale mansueto, legame fra l'intelligenza ed i corpi, compagno degli Angioli, Vicario e Luogotenente di Dio, anzi Vicedio in terra, vivo teatro delle divine meraviglie; di forze debole, d'aspetto umile, di statura piccolo, ma d'animo vasto, di mente eccelsa, di spirito potente; oracolo degli oracoli, miracolo de' miracoli. Così conchiude quel grande tre volte massimo: *Magnum miraculum est homo* [...] ⁴⁵ (DS, 107)

Das weltliche Leben der Menschen ist ein Schauspiel aus göttlicher Hand, ein «vivo teatro delle divine meraviglie». Dabei ragt insbesondere der menschliche Geist – mit Wurzeln im Himmel – als «miracolo de' miracoli» heraus.⁴⁶ Dieser Geist ist dem göttlichen nachgebildet, denn so wie Gott in seinem Geist («mente») die ganze Welt einschliesst, umfasst der Mensch mit seiner Imagination die Welt und alle Dinge (DS, 116).

Analog zu Petrarca in seinem Brief über die Besteigung des Mont Ventoux fordert Marino die Zuhörer auf, nicht das Äusserliche – die Sterne oder das Meer – zu bewundern, sondern den «portico stupendo» in ihr Inneres zu passieren und die Grenzenlosigkeit des Geistes zu bestaunen. Der Leser wird eingeladen, die «divina architettura» des Geistes, voller «artifici» und «meraviglie», zu betreten und zu erkunden:

Entra entra, o uomo, ne' penetrati di questo portico stupendo [verso la parte interiore dell'uomo], spazia entro i recessi di questo bel teatro, considera le prospettive, gli artifici e le meraviglie di questa divina architettura, se vuoi stupire. Dimmi, e di che ti maravigli? dell'altezza delle stelle o della profondità del mare? Maravigliati dell'abisso dell'anima tua, che non ha meta né fondo. Che cosa miri, o anima? Miri forse la terra? Tu sei più bella della terra, perché hai il carattere e la similitudine di Dio. Miri il Sole? Tu sei più lucida del Sole, perché hai un intelletto luminoso ch'arriva al conoscimento di Dio. Miri il Cielo? Tu sei più alta del cielo, perché hai da calcare gl'istessi Cieli, i quali sol per te furono fabricati da Dio.⁴⁷ (DS, 120–121)

⁴⁵ Summe und Vollendung all seiner Werke, Inbegriff und Epilog der höheren Welt, umgekehrter Baum, der seine Wurzeln im Himmel hat, zahmes Tier, Verbindung zwischen Intellekt und Körper, Gefährte der Engel, Vikar und Statthalter Gottes, ja Vize-Gott auf Erden, lebendiges Theater der göttlichen Wunderwerke; von schwacher Kraft, bescheidenem Anblick, von kleiner Statur, aber weiter Seele, von auserwähltem Verstand, von mächtigem Geist; Orakel der Orakel, Wunder der Wunder. So schliesst dieser Grosse und dreifach Höchste: *Der Mensch ist ein grosses Wunder* [...] // Im zweiten Teil der *Dicerie*, der der Musik gewidmet ist, wird der Mensch als perfekter Mikrokosmos beschrieben, der alle Elemente des Makrokosmos in perfektionierter Form abbildet (DS, 234).

⁴⁶ Analog zum menschlichen Geist, der von bescheidener körperlicher Hülle bedeckt ist, ist auch das Grabtuch ein «grobes Tuch», dessen wertvolles Inneres nicht unmittelbar sichtbar ist (DS, 139).

⁴⁷ Komm herein, komm herein, oh Mensch, in das Innerste dieser erstaunlichen Arkaden, breite dich aus in den Winkeln dieses schönen Theaters, nimm die Perspektiven zur Kenntnis, die Kunstwerke und Wunder dieser göttlichen Architektur, wenn du staunen willst. Und sag mir, worüber staunst du? Über die Höhe der Sterne oder die Tiefe der Meere? Staune über die Tiefen deiner Seele, die weder Ziel noch Boden hat. Worüber staunst du, oh Seele? Staunst du etwa über die Erde? Du bist schöner als Erde, denn du hast den Charakter und die Ähnlichkeit Gottes. Staunst du über die Sonne? Du leuchtest stärker als die Sonne, weil du einen strahlenden Intellekt hast, der bis zur Erkenntnis Gottes gelangt. Staunst du über den Himmel? Du bist höher als der Himmel, weil du auf diese Himmel trittst, die von Gott für dich gemacht wurden.

Die Häufung der Staunensbegriffe manifestiert die Zusammengehörigkeit von «anima», «stupore» und «maraviglia». Der menschliche Geist überragt das Meer, die Sterne, die Erde, die Sonne und den Himmel dank seiner Ähnlichkeit mit Gott. Der „leuchtende Intellekt“ ist zum einen Kunstwerk Gottes, zum anderen ist er der Ort, für den die Kunstwerke Gottes hergestellt werden.

Im Geist kulminiert die sinnliche Wahrnehmung, wie dies im zweiten Teil der *Dicerie*, der der Musik gewidmet ist, dargelegt wird. Unter anderem wird dort zwischen Ton («suono») und Harmonie («armonia») unterschieden: Während der Ton nur das Ohr erreicht, beglückt die Harmonie den Geist mit dem Ausdruck der «concetti» – wenn beides passend zusammenkommt, wie bei Pan beispielsweise, entsteht «erstaunliche Musik» («musica maravigliosa», *DS*, 260). Einer hedonistischen, rein sinnlichen Ästhetik, wie sie Marino gerne nachgesagt wird, läuft dieser Fokus auf die «concetti», ja insgesamt die religiös-humanistische Konzeption von Kunst entgegen.

Neben dem Menschen, der als Höhepunkt der Schöpfung ein Abbild Gottes darstellt, zählt auch das Wort – «il Verbo» – zu den göttlichen „ritratti“:

Ritratto di Dio senza paragone alcuno più raro e più singolare è dunque il Verbo.⁴⁸ (*DS*, 135)

Das Wort stand am Anfang, aus ihm ist alles – auch der menschliche Geist – hervorgegangen (*DS*, 135). Das Wort ist «unerschaffen» («increato»), «übernatürlich» («sopranaturale») und «unsichtbar» («invisibile»). Bevor Gott die Welt geschaffen hat, «hat er nichts anderes getan, als dieses Bild [des Wortes] zu malen», (*DS*, 135).

[...] egli, per entro la grossa bozza di quella informe mescolanza d'abissi e di quella indistinta e confusa massa che Caos s'appellava, vagheggiando se stesso dentro lo specchio limpidissimo della propria essenza, [...]; venne eternamente col pennello dell'intelletto suo produttivo e fecondo a ritrarre se medesimo, anzi [...] a medesimarsi ed a formare [...] un altro sé; e questi fu il Verbo eterno.⁴⁹ (*DS*, 136–137)

Elementi e cieli, stelle e Sole, corpi ed anime, uomini ed Angioli, cose belle (chi ne dubita?) imagini tutte stupende, ma imagini e cose le quali non prescrivono il divino potere, non restringono il divino sapere, onde Iddio (questo è certo) ancora molto più belle saprebbe e potrebbe farle [...] [...] E mentre ne giva componendo il modello, come se opera così maravigliosa fusse una burla, altro non faceva che scherzare e giuocare: *ludens in orbe terrarum*. Allo incontro poi nel ritratto del Verbo eterno applicò questo eterno effigiatore tutto il suo ingegno, tutto il suo studio [...] ⁵⁰ (*DS*, 141–142)

Während die Schöpfung lediglich eine lustvolle und spielerische Fingerübung ist – aus der notabene zahlreiche «maraviglie» und «imagini [...] stupende» resultierten –, so wohnt nur dem Wort die ganze Potenz Gottes inne (*DS*, 141–143). Die Welt ist eine vieler möglicher Welten, in Gott und im Wort aber sind alle Möglichkeiten enthalten.

⁴⁸ Das seltenste und einzigartigste Bildnis Gottes ohne jeglichen Vergleich ist also das Wort.

⁴⁹ [...] er, der durch den grossen Entwurf dieser formlosen Mischung aus Abgründen und dieser undefinierten und verworrenen Masse, die sich Chaos nannte, sich ersahnend im reinsten Spiegel der eigenen Essenz, [...] mit dem produktiven und fruchtbaren Pinsel seines Intellekts begann er zeitlos, sich selbst zu porträtieren, ja sogar [...] sich selbst nachzubilden und ein [...] anderes Selbst zu formen; und das war das ewige Wort.

⁵⁰ Elemente und Himmel, Sonne und Sterne, Körper und Seelen, Menschen und Engel, schöne Dinge (wer zweifelt daran?), alles erstaunliche Bilder, aber keine Dinge und Bilder, die die göttliche Macht vorschreiben oder die göttliche Weisheit beschränken, denn Gott (das ist sicher) wüsste und könnte sie noch viel schöner machen [...] [...] Und während er umhergeht und das Modell formt, als wäre ein solch erstaunliches Werk ein Jux, machte er nichts anderes als zu scherzen und zu spielen: *er spielte auf seinem Erdboden*. Mit der Begegnung im Abbild des ewigen Wortes hat dieser unvergängliche Maler sein ganzes Genie, sein ganzes Studium angewandt [...]

Il Padre [...] dipinge se stesso, il Verbo generando: e tu né più né meno dipignesti ancora, lasciando la propria imagine impressa in questa sacra tela [...] ⁵¹ (DS, 150)

Das Wort als ursprünglichstes Abbild Gottes findet seine Inkarnation in Jesus,⁵² wobei die Taten Jesu in der Passionsgeschichte kulminieren und Himmel und Erde in Staunen versetzen:

[...] essendo state tutte l'operazioni sue indiritte a questo fine solo dalla passione sua e redenzione nostra, può ragionevolmente dirsi, che tutte l'azzioni della sua vita siano state un atto solo, un'opera sola, e quest'opera è tale che fa maravigliare non pur la terra ma il Cielo: *aspicite in gentibus et videte admiramini et obstupescite quia opus factum est in diebus vestris quod nemo credet cum narrabitur*.⁵³ (DS, 155)

Die Philosophen mögen über die Gegebenheiten der Natur und des Menschen staunen, die christliche Passion aber – wunderbar und ausserordentlich – stellt das weltliche Staunen in den Schatten. Die Kreuzigung Jesu übersteigt das menschlich-intellektuelle Fassungsvermögen, kann einzig bestaunt und bewundert werden:

[...] il figliuol di Dio viene a patire, a morire: qui non giunge l'umana filosofia, l'intelletto s'abbaglia, il discorso si perde, la ragione vien meno, la curiosità riman confusa; dottrina, che s'impara solo nella Cattedra della Croce. [...] nuovo portento io ti propongo, maraviglia non più veduta, mistero inaudito, prodigio mirabile, paradosso incredibile, dissonanza sonora: gloria ed ignominia, beatitudine e passione, divinità e croce, immortalità e morte. [...] qual sottilità d'ingegno penetrò mai un tal segreto? [...] *Audite et opstupescite et admiramini*. [...] Effetti tutti alla nostra capacità impossibili, ma agevoli alla divina Sapienza [...] ⁵⁴ (DS, 305)

Die Passionsgeschichte ist einzigartig («non più veduta», «inudito»), ein Rätsel und Wunder – zusätzlich gesteigert im Pleonasmus «prodigio mirabile» –, ein kaum zu fassendes Paradox. Letzteres wird unmittelbar sprachlich vorgeführt im Oxymoron der „wohlklingenden Dissonanz“ («dissonanza sonora»). Christus' Worte und Taten können nicht rational gedeutet, sondern müssen als Kunst aufgefasst werden. Entsprechend wird im zweiten Teil⁵⁵ der *Dicerie* die Kreuzigung musikalisch⁵⁶ interpretiert: Das Kreuz als «ein harmonisches und gut gestimmtes Instrument» (DS, 209), Christus' letzte Worte als Gesang. Um diese neue Darstellung von Christus als Sänger zu bekräftigen, werden mythologische Bilder und Vergleiche aufgerufen. Und wer anders als Orpheus käme hier infrage?

Chi dirà che Cristo autore della nostra amorosa musica non sia egli il vero Orfeo? Orfeo desviò col suo canto il corso de' fiumi, facendogli mirabilmente tornare indietro verso le prime foci loro: e Cristo converte Pietro dal suo sinistro cammino [...] Orfeo con la forza del suo plectro tirava le fiere

⁵¹ Der Vater [...] malt sich selber und kreiert das Wort; und du würdest nicht mehr und nicht weniger malen, wenn du dein eigenes Abbild in dieses heilige Tuch einprägst [...]

⁵² Jesus wird als «inkarniertes Wort» («Verbo incarnato») bezeichnet (DS, 184).

⁵³ [...] da alle seine Handlungen auf dieses Ziel ausgerichtet waren, hervorgegangen aus seiner Leidenschaft und zu unserer Erlösung, kann besonnenerweise gesagt werden, dass alle Handlungen seines Lebens ein einziger Akt waren, ein einziges Werk, und dieses Werk hat nicht nur die Erde, sondern auch den Himmel zum Staunen gebracht: *Schaut hinunter die Völker, seht und verwundert euch! Denn ich will etwas tun zu euren Zeiten, was ihr nicht glauben werdet, wenn man davon sagen wird*.

⁵⁴ [...] der Sohn Gottes kommt, um zu leiden und zu sterben: bis dahin reicht die menschliche Philosophie nicht, der Intellekt ist geblendet, der Diskurs verliert sich, die Vernunft wird weniger, die Neugier bleibt verwirrt; eine Doktorin, die nur am Lehrstuhl des Kreuzes erlernt wird. [...] ein neues Wunder schlage ich dir vor, ein Wunderwerk, das so nicht mehr gesehen ward, unerhörtes Geheimnis, unglaubliches Paradox, wohlklingende Dissonanz: Ruhm und Schmach, Glückseligkeit und Leidenschaft, Göttlichkeit und Kreuz, Unsterblichkeit und Tod. [...] welche Subtilität des Geistes hat je ein derartiges Geheimnis durchdrungen? [...] *Hört und erstarrt und staunt*. [...] Wirkungen, die ausserhalb unserer Fähigkeiten liegen und für uns unmöglich, aber für die göttliche Weisheit mühelos sind.

⁵⁵ *La Musica. Diceria seconda sopra le sette parole dette da Cristo in croce* (DS, 209–374).

⁵⁶ Musik beinhaltet für Marino immer auch die *parola* im Sinne des immateriellen Parts des *concetto*.

selvaggie: e Cristo con la virtù della sua croce tira a sé non pur gli altri peccatori, ma i crocifissori istessi, animi più che ferini [...]»⁵⁷ (DS, 327–328)

Die Kraft zur Konversion ist sowohl den Worten des Orpheus als auch jenen von Christus eigen. Durch die Gleichsetzung mit Orpheus wird Christus' Worten poetischer Charakter verliehen, doch während Orpheus' Qualitäten auf seinem «canto» und seinem «plettro» beruhen, kommen Christus zusätzlich die moralischen Eigenschaften der «virtù» und der «bontà» zu:

E questa non so s'io mi dica orazione o musica fu di tanta forza, che non altra cosa [...] diede alla conversione del Ladrone spinta; il qual [...], stupido ed attonito a bontà così insolita, straordinaria e sopranaturale [...] subito ne tira la divinità in conseguenza, e muovesi a chiedergli parte nel suo reame, onde gli è risposto: *Hodie mecum eris in paradiso*.⁵⁸ (DS, 340–341)

Qual meraviglia dunque se tra' ladroni conversi, e se all'un de' due con detti così cortesi ti volgi?⁵⁹ (DS, 342)

Zusätzlich poetisch konnotiert werden Christus' Worte in einem weiteren Vergleich, wobei hier die barockpoetologische Qualität der *arguzia* ins Spiel kommt. Mit dem Vergleich demonstriert der Autor seine eigene *arguzia*, was er mit dem Ausruf «Oh welch erstaunliche Übereinstimmung» («Oh che stupenda conformità!», DS, 338) selbst bekräftigt.

Quando il Cigno conosce d'essere arrivato al termine della vita, dicono che si ferma sopra il margine d'una sponda, e quivi, dopo l'aver fatto certo circolo con l'ali, postosi nel mezo, incomincia a sciogliere l'arguzia del suo canto. [...]

Mentre il Cigno canta tutti gli altri uccelli ascoltatori [...] pieni di meraviglia e d'ammirazione ammutiscono.⁶⁰ (DS, 337–338)

Der Todesgesang der Schwäne entspricht den letzten Worten von Christus am Kreuz:⁶¹ Er erstaunt die Zuhörer und bringt sie vor Bewunderung zum Schweigen.

Dass das Schweigen schliesslich der Raum ist, in dem «maraviglia» und «stupore» ihre volle Entfaltung finden, zeigt sich in den abschliessenden Worten der ersten *Diceria* – bezogen auf die *Santa Sindone*:

Ora per non offuscare in parte, col rozzo pennello della mia lingua imperfetta e con gli oscuri colori del mio dir basso, le bellezze di questa non mai appieno lodata imagine, le quali assai meglio che con istile facondo si possono esprimere con modesto e pietoso silenzio, voglio più tosto tacere: e passando con una profonda meditazione dalla loda alla maraviglia e dalla loquacità allo stupore,

⁵⁷ Wer sagt, dass nicht Christus Autor unserer Liebesmusik, der wahre Orpheus sei? Orpheus hat mit seinem Gesang den Gang der Flüsse verändert, indem er sie auf erstaunliche Weise hat rückwärts fliessen lassen, zurück zu ihren Mündungen; und Christus hat Petrus von seinem falschen Weg abgebracht [...] Orpheus hat mit der Kraft seines Plektrons die wilden Tiere angezogen: Und Christus hat mit der Kraft seines Kreuzes nicht nur die anderen Sünder an sich gezogen, sondern selbst jene, die ihn gekreuzigt hatten, bestialische Seelen [...]

⁵⁸ Und diese, ich weiss nicht, ob ich sie als Gebet oder als Musik bezeichnen soll, war von solcher Kraft, denn nichts anderes [...] hat zur Konversion des Diebes den Anstoss gegeben; dieser [...], dumm und verblüfft über solch ungewöhnliche Güte; sofort zieht ihn die Göttlichkeit an sich, ausserordentlich und übernatürlich [...], und bewegt sich, um ihn in ihr Reich aufzunehmen, wo ihm geantwortet wird: *Heute wirst du mit mir im Paradies sein*.

⁵⁹ Welch Wunder also, wenn unter den konvertierten Dieben du dich an einen der beiden mit derart freundlichen Worten wendest?

⁶⁰ Wenn der Schwan spürt, dass er am Ende seines Lebens angelangt ist, lässt er sich – so sagt man – am Ufer nieder, und dort beginnt er, nachdem er mit seinen Flügeln einige Kreise gezogen und sich in die Mitte gesetzt hat, mit seinem scharfsinnigen Gesang. [...] / Während der Schwan singt, verstummen alle anderen Vögel, die seine Zuhörer sind, [...] voller Staunen und Bewunderung.

⁶¹ Marino führt die Gleichsetzung auf ein Zitat Horaz' zurück, das die Flügel der Schwäne als purpurfarben bezeichnet: «Ich sehe nicht, welchen Schwan man als purpurfarben bezeichnen könnte, wenn nicht Christus. Weiss, ja, aufgrund der unbefleckten Reinheit seiner Unschuld, aber purpurfarben von seinem leuchtend roten Blut» (DS, 336). Siehe dazu den Kommentar von Pozzi, ebenfalls auf S. 336.

chiudere il giro de la mia lunga parlata con quella sentenza auttorevole: *A Domino factum est istud et est mirabile in oculis nostris*.⁶² (DS, 201)

Zusammenfassend lässt sich sagen: Marino fasst Gott und Jesus als Künstler, ihre Werke als Kunstwerke. Als Künstler verfügen sie über einen ausserordentlichen *ingegno* sowie *arguzia* und dank diesen Eigenschaften vermögen ihre Werke die Zuschauer bzw. Zuhörer in ihrem Innersten zu berühren. Diese „Berührung“ zeigt sich im Ausdruck des Staunens und verfügt über die Kraft der Konversion. Das religiöse Staunen über die Wunder Gottes und Jesu wird in ein ästhetisches Staunen transformiert. Die Metapher – im ersten Teil der *Dicerie* wird die Schöpfung als Kunst, im zweiten Teil die Passion als Gesang gefasst – wird aufgebrochen, ja sogar umgekehrt, wenn die Qualitäten, über die Gott und Jesus verfügen, auf den weltlichen Maler und Sänger übertragen werden. Der Künstler und das Kunstwerk sind nicht mehr Metaphern für Gott und Jesus sowie deren Werke, sondern Gott und Jesus werden zu Metaphern des Künstlers und des Kunstwerkes: Wir befinden uns in einem originellen Spiel mit der Metapher, das seinerseits alle Qualitäten des Staunens beinhaltet, wie wir sie aus den Briefen herausgearbeitet haben: *novità, stravaganza, vivezza, spiritosità* und *fantasia* sowie *libertà*.

7.3 La Galeria

Nie zuvor seit der Antike sind sich Dichtung und Kunst, Poetik und Kunsttheorie so nahe gekommen wie in Giambattista Marinos *Galeria* (1619). [...] In dichterischer Form entfaltet die *Galeria* eine Poetik, die in lyrischer Form die zentralen Konzepte des Barock artikuliert, und zwar bevor sie in den Theoriegebäuden der zeitgenössischen Dichtungstheorie ausgeführt werden.⁶³

Während in den *Dicerie sacre* die formalen und inhaltlichen Qualitäten von Bild, Klang und Wort in einem christlichen Kontext erläutert werden, stehen die Wort- und die Bildkunst sowie deren Wirkung in der *Galeria* im Mittelpunkt. In 624 Gedichten werden Gemälde und Skulpturen literarisch dargestellt, wobei die Gruppe zu den Gemälden gegliedert ist in «1. mythologische und 2. biblische Themen bzw. Heiligengeschichten, 3. eine umfangreiche Porträtgalerie und 4. eine kleine Reihe von Capricci».⁶⁴ Sie ist sehr viel umfangreicher als die Gruppe der Skulpturen. Letztere gliedert sich in die drei Teilbereiche Statuen, Reliefs und erneut wenige Capricci.

Die *Galeria* ging aus einem Projekt hervor, das Marino «rund zwei Jahrzehnte vorbereitet hatte».⁶⁵ Er plante, sich eine eigene Gemälde- und Skulpturensammlung – eine „Galeria“ – anzulegen, wobei er sich sowohl für den Kauf bereits bestehender Kunstwerke als auch für neue, eigens für die *Galeria* geschaffene Gemälde interessierte. So bat er beispielsweise Ludovico Carracci, seine *Salmace* für ihn aufzubewahren:

[...] io avevo pensato di rapir la *Salmace* di V. S. e condurla con esso meco, ché non è preda da confidare in altre mani, né da esporre ai casi di fortuna per via di mulattieri. [...] Poiché io ho aspettato tanto tempo reprimendo il desiderio, che n'aveva con la speranza di possederla, piaccia a V. S. d'aspettare questo poco d'intervallo infino al sudetto mio passaggio e di guardarla intanto cauta-

⁶² Um die Schönheiten dieses nie genug gelobten Bildnisses, die sich viel besser als mit einem wortgewandten Stil mit einem bescheidenen und demütigen Schweigen ausdrücken lassen, nicht zu trüben mit dem groben Pinsel meiner unvollendeten Sprache und den düsteren Farben meines bescheidenen Sprechens, möchte ich viel eher schweigen: und mit einer tiefgründigen Meditation vom Lob zur Verwunderung übergehen und von der Gesprächigkeit zum Staunen, den Kurs meines langen Sprechens mit dieser einflussreichen Sentenz beenden: *Das ist vom Herrn geschehen, und ist ein Wunder vor unsern Augen*.

⁶³ CHRISTIANE KRUSE und RAINER STILLERS, *Nachwort*, in: GIAMBATTISTA MARINO, *La Galeria*, zweisprachige Auswahl (Italienisch/Deutsch), ausgewählt und übersetzt von Christiane Kruse und Rainer Stillers unter Mitarbeit von Christine Ott, Mainz 2009, S. 387. Die Übersetzungen der Gedichte aus *La Galeria* stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus dieser Ausgabe. Die Übersetzungen aus den Briefen stammen, wie bereits in den vorangegangenen Unterkapiteln, von der Autorin (A.E.).

⁶⁴ KRUSE / STILLERS, *Nachwort*, S. 400.

⁶⁵ Ebd., S. 399.

mente, accioché ella non faccia qualche altra nuova tansformazione, perché so che le sue pitture hanno forza di cangiare gli uomini in istatue per la maraviglia che dànno altrui.⁶⁶

Besondere Vorsicht sei deshalb geboten, weil die Bilder Caraccis analog zur Medusa die Kraft hätten, ihre Betrachter in Staunen zu versetzen und dadurch in Statuen zu verwandeln.

Wenn Marino Künstler anscrieb mit der Bitte, ein Bild zu schaffen und es ihm für seine Galerie zukommen zu lassen, nannte er ihnen meist eine bestimmte Idee – «irgendeine kleine antike Geschichte»⁶⁷ –, zu der er sich ein Bild wünschte.⁶⁸ Von Bernardo Castello erbat er sich ein Bild und überliess Inhalt und Gestaltung ganz dessen Gutdünken:

Pure quando volesse degnarmi di tanto [di un'opera della sua mano], rimetterei in tutto e per tutto le condizioni al suo arbitrio ed alla sua cortesia: o profana o sacra, pur che sia fantasia di suo capriccio, me ne riputerò fortunatissimo, assicurandola che sarà non meno da me e dal mio stile, ancorché indegno, celebrata che ammirata da tutta Roma [...] Per ora non ho tempo di diffundermi troppo, e perciò resto baciandole affettuosamente quella mano facitrice di maraviglie.⁶⁹

Ob der Inhalt profan oder religiös sei, spielt für Marino keine Rolle; wichtig ist ihm, dass das Bild aus Castellors origineller Fantasie resultiert.⁷⁰ Dank dieser nämlich ist seine Hand «facitrice di maraviglie».

Dem «Plan eines privaten Museums [...] stellte er ein imaginäres gegenüber».⁷¹ Ursprünglich war geplant, jedem Text einen «Holzschnitt oder Stich» voranzustellen – Vorbilder fand er in Philostrats *Eikones* sowie in der von Bernardo Castello illustrierten Ausgabe der *Gerusalemme Liberata*.⁷² Da sein Vorhaben finanziell und auch vom Umfang her schwierig, ja fast unmöglich war, konzipierte er die *Galeria* als imaginär-literarische «Idealgalerie».⁷³

Der Grossteil der Bilder, von denen in der *Galeria* die Rede ist, haben nie existiert, und bei denen, die existiert haben, ist der Bezug des literarischen zum realen Bild nur schwer eruierbar.⁷⁴

Die Gedichte auf eindeutig zuschreibbare Werke verraten nämlich keinerlei Intention des Dichters, das jeweilige Werk im Sinne der *enargeia* (evidentia) einer Ekphrasis dem Leser vor Augen zu stellen. Das Kunstwerk, mehr noch das Bildthema ist Marino vor allem ein Impulsgeber für die eigene dichterische Transformation mit der Intention, die Bildqualität, vor allem die Bildwirkung in die lyrische Sprache und Form zu bringen.⁷⁵

Was wir in den Gedichten der *Galeria* vorfinden, sind keine Bildbeschreibungen – keine Ekphrasen –, sondern einerseits die affektive, andererseits die reflektierende Bild- bzw. Skulpturwahrnehmung des be-

⁶⁶ [...] ich hatte daran gedacht, die *Salmace* von Ihnen zu stehlen und sie mir zuzuführen, denn sie ist keine Beute, die anderen Händen anvertraut werden sollte, ebensowenig sollte sie über die Saumpfade dem Schicksal überlassen werden. [...] Denn ich habe so lange gewartet und den Wunsch unterdrückt, den ich hegte mit der Hoffnung, sie zu besitzen, dass es Ihnen vielleicht gefallen möge, die kurze Zeit bis zu meinem Vorbeikommen abzuwarten und sie umsichtig zu behüten, sodass sie keine weitere Veränderung durchmacht, denn ich weiss, dass ihre Gemälde die Kraft haben, Menschen in Statuen zu verwandeln wegen des Staunens, das sie in ihnen auslösen. // MARINO, *Lettera n. 41 a Ludovico Caracci*, S. 64.

⁶⁷ MARINO, *Lettera n. 40 a Ludovico Caracci*, S. 62.

⁶⁸ Vgl. dazu beispielsweise MARINO, *Lettera n. 60 a Bernardo Castello*, S. 113.

⁶⁹ Auch wenn Sie mich mit etwas derart Grosseem würdigen möchten, überlasse ich alles den Bedingungen Ihres Gutdünkens und Ihrer Gefälligkeit: Ob profan oder heilig, es soll einfach voll Ihrer extravaganten Fantasie sein, und ich werde mich als übergücklich bezeichnen, und Ihnen versichern, dass es nicht weniger von mir und meinem Stil, wenngleich unwürdig, in ganz Rom gefeiert und bewundert werden wird [...] Im Moment habe ich keine Zeit, um ich weiter auszulassen, und so verbleibe ich Ihnen innig jene Hand küssend, die solche Wunder schafft. // MARINO, *Lettera n. 21 a Bernardo Castello*, S. 36.

⁷⁰ Die Bedeutung von „capriccio“ lautet «espressione artistica estrosa, ricca di fantasia; invenzione, trovata bizzarra: *capricci dell'architettura barocca*». Siehe <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=capriccio> (Stand April 2021).

⁷¹ KRUSE / STILLERS, *Nachwort*, S. 399.

⁷² Ebd., S. 400.

⁷³ Ebd., S. 401. „Ideal“ in Bezug auf den Autor, „ideal“ aber auch in Bezug auf die typischen Ausprägungen des Frühbarocks.

⁷⁴ Ebd., S. 405–406.

⁷⁵ Ebd.

trachtenden Ichs. Der Dichter versucht, über das lyrische Ich das (Sprach-)Bild und dessen Wirkung für die Leser erlebbar zu machen, wobei die «sprachliche Intensität» mit der «Wirkungsästhetik barocker Bildkunst [wetteifert]». ⁷⁶ Der Leser soll als «Zeuge[] der Kunstbetrachtung» nicht zwingend dasselbe sehen wie das lyrische Ich, sondern über die Sprache dasselbe erleben. ⁷⁷

Wiederkehrendes Motiv der *Galeria* ist die Gegenüberstellung von Kunst und Natur, wobei insbesondere das Vermögen der Kunst, das Dargestellte zu verlebendigen, hervorgehoben wird. Einen Höhepunkt bildlich lebendiger Darstellung ist die MADALENA DI TITIANO, denn durch das Bild werden nicht nur Anblick, Stimme, Gesten, sondern auch Gedanken und Gefühle wahrnehmbar:

[37b.]

MADALENA DI TITIANO.

VI.

Oh come bella ala solinga grotta,
Pouerella romita, entro ti stai!
Oh come chiara, oue più quiui annotta,
L'ombra rallumi co' celesti rai!
Oh come dolce in flebil voce e rotta
A ragionar col sommo Amor ti stai!
Sì viui espressi son gli atti, e i lamenti,
Ch'io vi scorgo i pensier', n'odo gli accenti.

XIV.

Ma ceda la Natura, e ceda il vero
A quel che dotto artefice ne finse,
Che qual l'hauea nel'alma e nel pensiero,
Tal bella e viua ancor qui la dipinse.
Oh celeste sembianza, oh magistero,
Oue nel'opra sua sé stesso ei vinse!
Pregio eterno de' lini, e dele carte,
Merauiglia del mondo, honor del'Arte. ⁷⁸ (GA, 93–96)

Mit zahlreichen staunenden «Oh»-Ausrufen wird auf den Höhe- und Schlusspunkt des Gedichts hingeführt: Die Kunst Tizians übertrifft die Realität, sie ist «merauiglia del mondo». Interessant ist, dass dieser Höhepunkt sowohl aus den Vorzügen der «lini» als auch aus jenen der «carte» resultiert: Bild und Sprache bedingen sich gegenseitig, um eine derart überragende Wirkung herbeizuführen.

Im folgenden Gedicht wird die Natur selbst zur erstaunten Betrachterin der Abbildung ihrer selbst: So wie Narziss sein Spiegelbild im Wasser bewundert, bestaunt die Natur ihr täuschend echtes Abbild im Kunstwerk.

[7b.]

NARCISO DI FRANCESCO MARIA

VANNI.

⁷⁶ Ebd., S. 407.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ich zitiere aus folgender Ausgabe mit der Abkürzung GA: GIAMBATTISTA MARINO, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Lavis 2005. Die Übersetzungen stammen wie erwähnt aus der Ausgabe von KRUSE / STILLERS: «*Magdalena von Tizian* // VI. Oh wie schöne, arme Einsiedlerin, / wohnst du in der einsamen Grotte! / Oh wie hell, je dunkler hier die Nacht wird, / erleuchtest du den Schatten mit den himmlischen Strahlen! / Oh wie süß und mit schwacher, gebrochener Stimme / spricht du mit der höchsten Liebe! / So lebendig sind die Gesten und die Seufzer dargestellt, / dass ich darin die Gedanken erkenne und die Worte höre. // XIV. Doch es weiche die Natur und es weiche das Wirkliche, / dem, was für uns ein gelehrter Künstler erfand, / der, so wie er sie in der Seele und im Geist hatte, / so schön und lebendig auch hier malte. / Oh himmlisches Ebendbild, oh Meisterschaft, / mit der er in seinem Werk sich selbst übertraf, / ewiger Ruhm des Leinens und des Papiers, / Weltwunder, Ehre der Kunst.»

Quel Narciso, che stanco ed assetato
 Su'l fonte a vagheggiar sé stesso alletta,
 E del'arco d'Amor segno e saëtta
 È ferito, e ferisce, amante amato;

Dal tuo diuin pannel, VANNI, animato
 Par le parole ad hor'ad hor prometta;
 E la fauella libera e perfetta,
 Ch'ala lingua negasti, agli occhi hai dato.

Nel lino, onde l'immagine è contesta,
 Sé stessa intenta e stupida Natura
 Qual Tigre in specchio, a rimirar s'arresta.

Tal che fa doppio inganno una figura,
 E delude, e schernisce e quello, e questa;
 L'un la fontana, e l'altra la pittura.⁷⁹ (GA, 14)

Die täuschende Spiegelung, das Kernmotiv des Mythos und des Gedichts, wird in der ersten Strophe sprachspielerisch eingeführt. Sie bahnt sich an in Wortpaaren wie «stanco [...] stesso», «assetato [...] alletta» sowie «segno [...] saëtta» und kulminiert in der vierten Zeile mit «ferito [...] ferisce» und «amante amato». Der Aktive ist zugleich passiv und umgekehrt. Die Animierung der Worte, von der in der zweiten Strophe die Rede ist, wird damit nicht nur vom Bild Vannis geleistet, sondern spiegelt sich von Beginn an in der Sprachgestaltung. Sie ist Ausdruck der sprechenden Augen, zu der sich der Topos der Malerei als *muta poesis* («la fauella [...] Ch'ala lingua negasti») transformiert.⁸⁰

Die Natur betrachtet sich spiegelbildlich im Gemälde und staunt über sich selbst, wobei sie in der Betrachterrolle das lyrische Ich ablöst. In diese Spiegelung ist eine literarische Spiegelung eingeflochten. Der Vergleich des Narziss mit dem Tiger ist ein bekannter Topos, unter anderem wird er in den *Stanze* des Poliziano (I, V. 39) ausgeführt.⁸¹

Das lyrische Ich betrachtet ab der dritten Strophe nicht mehr das Gemälde, sondern die Natur und deren Reaktion auf das Gemälde. Sein eigenes Staunen, das in der zweiten Strophe implizit anklingt, wird vom expliziten Staunen der Natur abgelöst. Die Täuschung des Narziss durch das Wasser wird auf die Täuschung der Natur durch die Kunst übertragen. Diese originelle Zusammenführung der *favola* mit der staunenswerten Wirkung des Werkes manifestiert sich in der vierten Strophe in einer «typischen rhetorischen ‚meraviglia‘».⁸²

[...] sarà facile da constatare che la coppia verbale *delude e schernisce* ha per soggetto, da un lato *una figura* (la quale *fa doppio inganno e illude e Narciso e la Natura*), dall'altro *la fontana* (che *inganna l'un, Narciso*) e la *pittura* (ch'illude *l'altra, la Natura*). Il tutto in maniera ellittica e labirintica: le acque (la natura) ingannano Narciso; la pittura (dell'ingannato Narciso) inganna la natura; la poesia, mediante una sintassi illusoria, inganna il lettore.⁸³

⁷⁹ *Narziss von Francesco Maria Vanni* // Jener Narziss, den es, müde und durstig, / über der Quelle sich selbst liebevoll zu betrachten verlockt / und der als Ziel und Pfeil von Amors Bogen / verwundet wird und verwundet als geliebter Liebender, // scheint, von deinem göttlichen Pinsel, VANNI, belebt, / jetzt gleich reden zu wollen; / und die freie und vollkommene Sprache, / die du der Züge verweigerst, hast du den Augen geschenkt. // Auf die Leinwand, in die das Bild gewoben ist, / startt verblüfft die Natur und verharret, / um sich, wie ein Tiger im Spiegel, selbst zu bewundern. // So bewirkt eine Gestalt eine doppelte Täuschung / und enttäuscht und verhöhnt jenen und diese: / den einen die Quelle, die andere die Malerei.

⁸⁰ PIERI / RUFFINO, *Commento*, S. LV.

⁸¹ Ebd., S. LV.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

In der Tat ist es nicht die Beschreibung des Bildes von Narziss, das den Leser einnimmt, sondern das *concetto* der Überlagerung von Mythos und Bildwirkung, die Transformation des mythologischen Kernelementes der Täuschung in eine wirkungsästhetische Pointe.

Auch im folgenden Bildgedicht ist es die Täuschung, die den Betrachter ins Staunen bringt: Handelt es sich um ein Gemälde, eine Skulptur oder um einen natürlichen Gegenstand? Das Spiel der Täuschung lässt das betrachtende Ich erstarren und raubt ihm die Sinne, während es gleichzeitig den Sinn des Bildes konstituiert.

[30A.]

NEL MEDESIMO SVGGETTO. [SAN BASTIANO DI TITIANO]

Chi di quest'Idol sacro
Rimira il simulacro,
Dubbio se sia pittura,
O scultura, o fattura
Verace di Natura,
Immobile riman per merauiglia.
Così l'un per il senso, e l'altro il piglia.⁸⁴ (GA, 83)

Die Reime dieses Gedichts sind wiederum sprechend: «sacro / simulacro», «pittura / fattura / Natura» und «merauiglia / piglia». Das Heilige ist neben dem heiligen Sebastian auch das Bild – entsprechend wird es bewundernd betrachtet («rimira»). Analog erscheint die «pittura» als «fattura [della] Natura». Das Heilige und das Natürliche werden auf das Bild hingeführt und von diesem in der Wirkung der «merauiglia» abgelöst.

Allerdings sind die Bilder Tizians derart stark und lebendig in ihrer Wirkung, dass es kein Wunder (mehr) ist, dass sie zu den Betrachtern sprechen – ein Wunder wäre es, wenn sie das nicht täten. Das Staunenswerte ist somit nicht auf eine bestimmte Art von Wirkung beschränkt, sondern resultiert immer aus dem Ungewöhnlichen und Unerwarteten.⁸⁵

[30A.']

NEL MEDESIMO SVGGETTO. [SAN BASTIANO DI TITIANO]

Si viua è questa imago,
Che se l'occhio non mente,
Già quasi parla, e sente.
Ma se sentisse, e se parlasse ancóra,
Meruiglia non fôra.
Meruiglia ben fia
Che non parli, e non senta, e viua sia.⁸⁶ (GA, 82)

⁸⁴ Der hl. Sebastian von Tizian // Wer von diesem heiligen Idol / das Abbild betrachtet, / im Zweifel, ob es Malerei ist, / oder Skulptur oder wahres / Geschöpf der Natur, / wird reglos vor Staunen. / So verliert der eine den Sinn, und das andere empfängt ihn.

⁸⁵ Eine ähnliche Umkehrung finden wir auch in folgendem Gedicht: [25A.] / MADONNA DEL COREGGIO / Folle chi crede agli occhi! Il veggio il veggio / Vera non è, ma finta, / Viua no, ma dipinta / La Vergin madre, e seco il caro pegno. / Ben nato ingegno, hor con qual'arte il fai? / Quelle, ch'io già pensai / Membra, membra non son, ma son colori, / E quegli atti, e que' moti, ombre, e splendori. / Opra è del gran CORREGGIO, / È finta, il veggio il veggio. (Madonna von Correggio // Wahnsinnig, wer den Augen glaubt! Ich sehe es, ich sehe es, / sie ist nicht wirklich, sie ist vorgetäuscht, / nicht lebendig, sondern gemalt, / die jungfräuliche Mutter, und ihr teures Unterpfand mit ihr. / Wohlgeborener Geist, mit welcher Kunst machst du dies? / Jene, die ich für Glieder hielt, / sind keine Glieder, Farben sind es, / und jene Gebärden, jene Regungen Schatten und Lichter. / Ein Werk des großen CORREGGIO ist es: / Es ist vorgetäuscht, ich sehe es, ich sehe es. GA, 77) // Mit staunenden Ausrufen wird berichtet, dass es sich gar nicht um ein wahres, sondern um ein fiktives Bild handelt.

⁸⁶ Der hl. Sebastian von Tizian // So lebendig ist dieses Bild, / dass, wenn das Auge nicht lügt, / es schon beinahe redet und fühlt. / Doch, selbst wenn es fühlte und redete, / wäre das kein Wunder. / Ein Wunder wäre es wohl, / wenn es nicht redete und nicht fühlte und lebendig wäre.

Die bisher erwähnten Gedichte nannten das Staunen im Kontext visueller Wahrnehmung. Staunenswertes begegnet uns jedoch auch in Gedichten, die von der auditiven Wahrnehmung handeln oder Bewegung im Bild thematisieren.⁸⁷ Im Gedicht über den heiligen Hieronymus konkurrieren die Geräusche des Bildes miteinander, wobei die dargestellte Handlung – die Selbstkasteiung – in den Hintergrund rückt.

[22.]

SAN GIROLAMO DI LVCA CANGIASI

IN CASA DEL MEDESIMO.

Oh come espresso al viuo
 Con le ginocchia a terra il santo Vecchio
 Nel'antro ombroso, a piè d'un chiaro riuo
 Si batte il petto, e sospirando a Dïo
 Del suo graue fallir chiede perdono!
 Sentirebbe l'orecchio
 Del sasso i colpi, e dela voce il suono,
 Se del vicino rïo
 Non fusse il mormorio.⁸⁸ (GA, 74)

Die Lebendigkeit des plätschernden Bächleins wird durch die reinen und unreinen Endreime unterstrichen: -iuo, -io und -ono führen auf «mormorio» hin, das sowohl als „Gerede, Gemurmeln“ als auch als „Rauschen“ interpretiert werden kann – das Rauschen des Bächleins, das Murmeln des Gedichts. Die auditive Bild- und Sprachwirkung „übertönt“ den Inhalt des Bildes und rückt das religiöse Element – die Busse des heiligen Hieronymus – in den Hintergrund. Während das Ich die Fähigkeit des Malers bestaunt, das Gemalte lebendig erscheinen zu lassen («Oh [...]»), bestaunt der Leser die Fähigkeit des Autors, seine Betrachtung mit einer fantasievollen Pointe abzuschliessen.⁸⁹

Ähnliche Pointen finden wir in MADONNA DEL CORREGGIO und TESTA DEL SALVATORE DEL CORREGGIO, wobei in beiden auf originelle Art und Weise dargelegt wird, weshalb die lebendigen Bilder sich nicht bewegen. Die Ursache dafür wird im ersten Gedicht dem dargestellten Inhalt, im zweiten dem Erbarmen und dem Eifer des Künstlers zugeschrieben.

[25.]

MADONNA DEL CORREGGIO.

Finto non è, ma spira
 Il diuin pargoletto,
 Ch'ala Vergine madre in grembo posa.
 Mira i dolci atti, mira
 Con qual pietoso affetto
 Le ride, e scherza. E ben mouer vedresti
 I bei membri celesti
 Ma non vuole, o non osa

⁸⁷ Auch olfaktorische Eindrücke werden thematisiert.

⁸⁸ *Der heilige Hieronymus / von Luca Cambiaso / im Haus des Giovan Carlo Doria* // Oh wie lebendig dargestellt / schlägt der heilige Greis auf der Erde knieend, / in der schattigen Höhle, am Ufer eines klaren Baches, / an seine Brust, und seufzend bittet er Gott / um Vergebung für seine schwere Schuld! / Die Schläge des Steins und den Laut der Stimme / würde das Ohr vernehmen, / wäre nicht das Murmeln / des nahen Baches.

⁸⁹ In unzähligen Beispielen wird die Artifizialität des Bildes bzw. der Skulptur von der Lebendigkeit des Dargestellten „übertönt“, so zum Beispiel in der folgenden Skulptur: [7C.] / AMOR, CHE DORME IN VNA FONTANA / [...] Spira, ma'l mormorio che l'addormenta / Mentr'ei su'l viuo sasso appoggia il fianco, / È cagion ch'ei spira, altri nol' senta. (*Amor, der an einem Brunnen schläft* // [...] Er atmet, doch das Murmeln, das ihn einschläfert, / da er auf den lebendigen Stein die Seite stützt, / ist Grund dafür, dass, auch wenn er atmet, man ihn nicht hört. GA, 375)

(Sì lo stringe d'amor tenace laccio)
Ala gran genitrice uscir di braccio.⁹⁰ (GA, 76)

[26.]

TESTA DEL SALVATORE
DEL CORREGGIO.

Tu, che di Christo il vero
Simulacro spirante
Stupido in atto contemplando stai,
Perché non egli intero
Sia qui dipinto, la cagion non sai.
Fu sol pietà, fu zelo
Del gran Pittor, ché già da noi fors'ora
Partito fôra – e sù poggiato in Cielo,
S'hauesse al bel sembiante
(Come lo spirito già) dato le piante.⁹¹ (GA, 78)

In MADONNA DEL COREGGIO wird der Betrachter aufgefordert, die lieblichen Gesten und die Zuneigung des Jesuskindes gegenüber seiner Mutter zu betrachten und zu bestaunen. Durch den Reim von «spira» und «mira» wird die Lebendigkeit des Bildes erneut als besonders bewunderungswürdig markiert. Selbst die Bewegungen des Kindes wären sichtbar, würde es nicht von seiner Mutter festgehalten. In TESTA DEL SALVATORE wird der sich wundernde Betrachter als Du angesprochen. Mit «vero / Simulacro» und «spirante / stupido» wird das erstaunlich Lebendige von Correggios Malerei sprachlich hervorgehoben. Allerdings wundert sich das betrachtende Du nicht (nur) über die Lebendigkeit des Bildes, sondern darüber, weshalb nur der Kopf und nicht der ganze Körper dargestellt sei. Damit wird der Fokus weg vom Bild und hin zur geistreichen „Erklärung“ des Dichters geleitet, die im zweiten Teil des Gedichts folgt: Christus wäre längst weggegangen und im Himmel angekommen, hätte der Maler nicht nur das Gesicht («sembiante»), sondern auch Fusssohlen («piante») gemalt.⁹² Interessant sind die Scharnierzeilen 7 und 8: «[...] ché già da noi fors'ora / Partito fôra». Diese Zeilen lesen sich anfänglich in Bezug auf den «Pittor» und erweisen sich erst mit der Fortsetzung der achten Zeile zugehörig zum Erlöser. Auch die Alliterationen auf „p“ verweisen gleichzeitig auf den «Pittor» und die «piante». Das Gedicht löst den Maler ab, gestaunt wird nicht in erster Linie über dessen Bild, sondern über das originelle *concetto*.⁹³

⁹⁰ *Madonna von Correggio* // Vorgetäuscht ist es nicht, sondern es atmet, / das göttliche Kind, / das im Schoß der jungfräulichen Mutter ruht. / Sieh die sanften Gebärden, sieh, / mit welch barmherzigen Gefühl / es ihr zulächelt und mit ihr scherzt. Und du würdest wohl / die göttlichen Glieder sich bewegen sehen, / doch es will oder wagt nicht / (so sehr bindet es das feste Band der Liebe), / die Umarmung der hohen Mutter zu verlassen.

⁹¹ *Das Haupt des Erlösers von Correggio* // Du, der in Christi wahres, / atmendes Abbild / gerade staunend dich versenkst, / warum er hier nicht ganz / gemalt ist, den Grund weißt du nicht. / Es war nur Frömmigkeit, es war Eifer / des großen Malers: denn vielleicht wäre er jetzt schon / von uns gegangen und thronte oben im Himmel, / wenn er dem schönen Bild / (wiew ihm Geist gab) Füße gegeben hätte.

⁹² Ähnlich humorvolle „Erklärungen“ finden sich in der *Galeria* immer wieder, sowohl in den *PITTURE* als auch in den *SCVLTURE*; ein einschlägiges Beispiel aus Letzteren ist die Statue [26.] LA NOTTE DI MICHELAGNOLO BVONAROTI (GA, 396).

⁹³ Dass die Bilder nur dann ihre volle Ausdruckskraft entfalten, wenn sie poetisch betrachtet werden, wird auch hier deutlich: [69.] / ANGELICA / DEL CAVALIER GIOVANNI / BAGLIONI. / Virtù dela tua mano / Ha tra noi suscitata / BAGLIONI, le bella ingrata. / Né certo era a formar volto sì bello / Huopo d'altro pennello. / L'ammira Apollo, e non sa dir qual sia / Di maggior leggiadria, / In carne, in carte, in tela o vera, o finta, / Viua, scritta, o dipinta. (*Angelica* / von Giovanni Baglione // Die Macht deiner Hand / hat unter uns, / BAGLIONE, die schöne Undankbare wiedererweckt. / Und gewiss, um ein so schönes Gesicht zu gestalten, / bedurfte es keines anderen Pinsels. / Apollon bewundert es und weiß nicht zu sagen, welches / von größerer Anmut sei: / im Körper, im Buch, auf der Leinwand, wahr oder vorgetäuscht, / lebendig, geschrieben oder gemalt. GA, 55) // Dadurch, dass Apollon – und nicht Apelles – als Bewunderer des Bildes genannt wird, rückt die poetische Wahrnehmung ins Zentrum. Unterlegt wird dieser Fokus auf die Dichtung mit einer Verschränkung von griechischer Mythologie und dem Stoff der „poemi cavallereschi“.

Einen besonderen Stellenwert innerhalb der *Galeria* nehmen die Selbstporträts Marinos sowie die Porträts seiner Geliebten ein. In den Selbstporträts beschreibt er zum einen die Transformation des Sterblichen ins Unsterbliche, zum anderen die des Bildes in Sprache.

[11.]

SOPRA IL PROPRIO RITRATTO DELL'AVTORE
DI MANO
DI MICHELAGNOLO DA CARAVAGGIO.

Vidi, MICHEL, la nobil tela, in cui
Dala tua man veracemente espresso
Vidi un altro me stesso, anzi me stesso
Quasi Giano nouel, diuiso in dui.

Io, che'n virtù d'Amor viuo in altrui,
Spero hor mi fia (la tua mercé) concesso
In me non viuo, hor raviuarmi in esso,
In me già morto, immortalarmi in lui.

Piàcemi assai, che merauiglie puoi
Formar sì nôue, ANGEL non già, ma Dio:
Animar l'ombre, anzi di me far noi.

Ché s'hor scarso a lodarti è lo stil mio,
Con due penne e due lingue i pregi tuoi
Scriuerem, canteremo, et egli, et io.⁹⁴ (GA, 280)

Durch das Porträt Caravaggios verwandelt sich der Autor in ein Janusgesicht; er sieht in der Darstellung sowohl sich als auch sein zweites Selbst. Aufgrund seines Liebeskummers eigentlich schon nicht mehr lebendig, lässt das Bild ihn wieder aufleben und unsterblich werden. Caravaggio erweist sich dadurch nicht nur als «ANGEL» – Wortspiel mit seinem Vornamen –, sondern als Gott, der «merauiglie / nôue» wie die „Wiederauferstehung“ des Autors möglich macht. Doch nicht nur das Bild des Autors wird verdoppelt, sondern auch dessen Zunge bzw. Sprache, und nur in dieser Doppelung wird er fähig, den Künstler angemessen zu preisen. Die Transformation in ein Bild ist notwendig, damit Sprache entsteht – das Bild erweist sich so als Initiation und Inspiration der Dichtung.⁹⁵

Handelt das Porträt aus der Hand Caravaggios von der Transformation des Ichs in ein Bild und des Bildes in Sprache, rücken die Porträts der Geliebten die transformative Wirkung des Bildes auf den Betrachter in den Vordergrund.

⁹⁴ *Über das Porträt des Autors / von Michelangelo da Caravaggio* // Ich sah, MICHELE, die edle Leinwand, auf der, / von deiner Hand wahrhaftig dargestellt, / ich ein anderes Ich erblickte, ja mich selbst, / zweigeteilt wie ein neuer Janus. // Ich, der durch die Kraft Amors in jemand anderem lebt, / hoffe, nun sei es mir (dir sein Dank) gewährt, / in mir leblos, nun in ihm zum Leben zu erwachen / und in mir schon gestorben, in ihm unsterblich zu werden. // Es bereitet mir größte Freude, dass du so neuartige Wunder / schaffen kannst, ein ENGEL nicht nur, sondern ein Gott: / die Schatten zu beleben, ja, aus mir ein uns zu machen. // Und wenn ich dich jetzt noch in dürftigem Stil lobe, / werden wir mit zwei Federn und zwei Zungen / von deinen Vorzügen schreiben und singen, er und ich.

⁹⁵ Im Porträt aus der Hand Francesco Purbis' wird dem Autor einerseits auf wundersame Weise das Antlitz geraubt, auf der anderen Seite Geist geschenkt. Der Autor bittet darum, dass der Maler ihm auch die „Zunge löst“, damit sie ihn angemessen – mit «facondia di famoso ingegno» – loben kann: [11D.] / SOPRA IL MEDESIMO DI MANO / DI FRANCESCO PURBIS. / Tu, che'n sì rari modi / Rubato m'hai mirabilmente il volto, / E me medesimo a me medesimo hai tolto; / Poiché'l tuo furto è degno / D'alta facondia di famoso ingegno, / Né penna ho io sì chiara, o sì pregiata; / Come l'alma gli hai data, / Dàgli la lingua ancor, perché la snodi, / E dàgli anco lo stil, perché ti lodi. (*Über das eigene Bildnis / von Frans Pourbus d.J.* // Du, der auf seltene Art / mir wunderbar mein Angesicht geraubt hat, / und mir selbst mich selbst genommen hat, / da dein Raum würdig ist / hoher Redekunst eines ruhmreichen Geistes, / und ich keine Feder habe, die so berühmt oder geschätzt wäre, / so wie du ihm [dem Angesicht] die Seele gegeben hast, / gib ihm auch die Zunge, damit es sie löse, / und gib ihm auch den Stil, damit es dich lobe. GA, 282)

Voraussetzung für das Gelingen eines Bildes bzw. für das Herstellen einer transformativen Wirkung ist das Staunen des Künstlers über sein Objekt.

[10.]

L'IMAGINE CRVDELE.⁹⁶

I.

Ben più ch'altro Pittor felice assai
 Il fabbro del tuo angelico ritratto
 Donna bella e crudel, gradire homai
 Deue l'alto fauor che tu gli hai fatto;
 Quando temea, vicino ai chiari rai
 Arrestando la man stupido in atto,
 Quante glorie in molt'anni hebbe fra noi
 Perder'a un guardo sol degli occhi tuoi.⁹⁷ (GA, 348)

Staunend hält der «fabbro» beim Anblick der «Donna bella e crudel» inne – die Wirkung ihrer Augen ist so stark, dass er fürchtet, seinen Ruhm durch einen ihrer Blicke zu verlieren.

XII.

Hor di questa, ch'al ver tanto somiglia,
 Chi fu l'autor? chi fu, e seppe, e come
 Latte ala fronte, et hebeno ale ciglia,
 Ostro dar'ale guance, oro ale chiome?
 Oh mirabil fattura, o merauiglia,
 Presso a cui perde ogni altra il pregio, e 'l nome!
 Opra non sei terrena, il tuo Pittore
 Non fu (quant'io mi creda) altri ch'Amore.

XV.

Dimmi, sei tu beltà dipinta, o viua?
 Vorrei sauer, sei pittura, o foco?
 Se pittura sei tu, donde deriua
 Quell'ardor, che mi strugge a poco a poco?
 E chi de' dolci (oimè) detti mi priua,
 Ch'usurpar non mi può tempo, né loco?
 Se foco sei, deh con qual forza offendi,
 Che la tela non ardi, e l'alma accendi?

XVI.

[...]

Mirando i tuoi colori, io mi scoloro,
 Tu spiri, e viui, et io sospiro, e môro.

[...] ⁹⁸ (GA, 348–352)

⁹⁶ Es handelt sich um ein Porträt von Marinos Geliebter.

⁹⁷ *Das grausame Bild* // I. Mehr als jeder andere hochbeglückte Maler / muss der Schöpfer deines engelgleichen Bildnisses, / schöne und grausame Herrin, nun danken / für die hohe Gunst, die du ihm gewährt hast; / da er fürchtete, als er nahe deinen hellen Strahlen / mit verblüffter Geste die Hand zurückhielt, / allen Ruhm, den er in vielen Jahren unter uns erworben hatte, / durch einen einzigen Blick deiner Augen zu verlieren.

⁹⁸ XII. Nun – von dieser, die der Wirklichkeit so gleicht, / wer war der Urheber? Wer war es, der es verstand, und wie, / Milch der Stirn und Ebenholz den Wimpern, / Purpur den Wangen zu schenken, Gold den Haaren? / Oh bewundernswertes Geschöpf, oh Wunder, / neben dem jedes andere Wert und Namen verliert! / Kein irdisches Werk bist du, dein Maler / war niemand anderer (wie ich glaube) als Amor. // XV. Sag mir, bist du eine gemalte oder lebende Schönheit? / Ich möchte wissen, bist du ein Gemälde oder Feuer? / Wenn du ein Gemälde bist, woher kommt / jene Hitze, die mich nach und nach zerstört? / Und wer beraubt mich der süßen (weh mir) Worte, / die mir weder Zeit noch Raum entreißen können? / Wenn du ein Feuer bist, ach, mit welcher Kraft

Das Porträt der Geliebten kann nur aus göttlicher Hand stammen, so sehr gleicht es der Realität. Die Nähe zum realen Anblick konstituiert die «merauiglia» des Bildes, betont durch den Reim mit «somnia». Die Verwunderung über die Lebendigkeit des Bildes sowie über die entflammende Wirkung bringt der Betrachter durch die aneinandergereihten Fragen in Strophe XV zum Ausdruck. Dabei transformiert sich der Betrachter antithetisch zum Bild: Während er die Farben bestaunt, erleuchtet er. Während er den Atem des lebendig gewordenen Bildes spürt, geht er selbst langsam ein.

Das Staunen bahnt sich seinen Weg vom Künstler (I.) über das Bild (XII.) bis hin zum staunenden Betrachter (XVI.). Es bildet das Grundmotiv des Gedichts, denn deskriptive Elemente finden sich abgesehen von wenigen topischen Angaben zu den Farben von Augen, Stirn, Wangen und Haaren in den Strophen X und XII keine. Auch die weiteren der Liebeslyrik entlehnten Topoi – Schönheit und gleichzeitige Grausamkeit der Geliebten; der Liebende, der an der Abweisung leidet; das Liebesfeuer, das durch die Tränen des Liebenden verstärkt wird –,⁹⁹ werden bei Marino zu Begleiterscheinungen. Die Wirkung des Bildes geht aus der Lebendigkeit und der transformativen Kraft der Gestaltung hervor – und auf diese Wirkung, nicht auf den Inhalt ist das Staunen gerichtet.

Sind die Maler darum bemüht, ein täuschend echtes Abbild der Natur zu formen, zeichnet Marino sich dadurch aus, dem Gewohnten mit originellen *concetti* und fantasievollen Erweiterungen *novità* zu verleihen. So durchbricht er beispielsweise die Fatalität der griechischen Mythologie und stellt bekannte Mythen mit überraschenden Wendungen dar. Nicht mehr die Götter, sondern der Künstler – als Dichter im Gewand des Malers oder Bildhauers – spinnt die Schicksalsfäden. So heisst es über die Flucht von Galathea vor dem Riesen: «Miracol di tua man [dell'artista], che scampi e viua: / Se non le daui il moto, ella periuu.»¹⁰⁰

Auch der Mythos des Orpheus, der mit seinem Gesang den Lauf der Natur verkehrt und die Zuhörer gefangen nimmt, wird um eine originelle Wendung angereichert:

[58.]

ORFEO, CHE CANTA & SVONA NEL BOSCO
DI SINIBALDO SCORZA.

Canta, e'l canto sì dolce
Tempra il maestro dela Thracia cetra,
Che le selue non pur lusinga e molce,
Non pur rapisce e spètra
Con la virtù de' ben spiegati carmi
I fiumi, i tronchi, i marmi,
Non pur le Tigri e l'Orse
Ferre gli stanno, e mansüete appresso;
Ma quell'Aspido istesso,
Che'l bianco piè della sua Donna morse,
Pentito forse, e senza tòsco et ira
Gli lambisce la lira.¹⁰¹ (GA, 47)

greifst du an, / dass du das Leinen nicht verbrennst, aber die Seele entflammst? // XVI. [...] im Anblick deiner Farben erleuche ich, / du atmetst und lebst, und ich seufze und sterbe.

⁹⁹ PIERI / RUFFINO, *Commento*, S. CXCVIII.

¹⁰⁰ Es handelt sich um die letzten beiden Zeilen des Gedichts [20.] ACI CON GALATHEA DI PIER FRANCESCO MORAZZONI: Miracol di tua man, che scampi e viua: / Se non le daui il moto, ella periuu. (Ein Wunder deiner Hand, dass sie flieht und lebt: / hättest du ihr nicht Bewegung verliehen, sie wäre umgekommen. GA, 22)

¹⁰¹ *Orpheus, der singt & spielt im Wald* / von Sinibaldo Scorza // Er singt, und dieser liebliche Gesang / wird vom Meister der thrakischen Zither angestimmt, / sodass er die Wälder nicht nur verlockt und vergnügt, / er nicht nur gefangen nimmt und rührt / mit der Kraft seiner klar erläuterten Gesänge / die Flüsse, die Stämme, den Marmor, / nicht nur die Tiger und die Bären / stehen

Die Wiederholung der Formel «non pur» deutet darauf hin, dass der bekannte Mythos erweitert wird, die «ben spiegati carmi» übertroffen werden werden. Damit Marinos Gedicht genauso anziehend und erstaunlich wirkt wie Orpheus' Gesang, muss es Neues, Ausserordentliches beinhalten, das weder dem gängigen Mythos noch den Orpheus-Darstellungen von Scorza eigen ist. Die letzten vier Zeilen liefern diesen neuen Stoff: Sogar die Schlange, die seine Eurydike tödlich vergiftet hat, wird von seinem Gesang bezwungen und züngelt reuig an seiner Lyra.

Der zweite Teil der *Galeria*, die SCVLTURE, wird vom Motiv der Versteinerung dominiert. Die Versteinerung ist an das Staunen gekoppelt, allerdings führt Marino gegenüber dem Medusa-Motiv eine entscheidende Wendung ein: Das Staunen geht nicht mehr aus dem Anblick der Medusa, sondern aus der künstlerischen Darstellung – der „Versteinerung“ eines Stoffes bzw. einer Figur in eine Statue – hervor.

[4A.]

LA MEDESIMA. [MEDVSA]

Ancor viua si mira
Medusa in viua pietra;
E chi gli occhi in lei gira,
Pur di stupore impètra.
Saggio Scultor, tu così'l marmo aviui,
Che son di marmo a lato al marmo i viui.¹⁰² (GA, 371)

Das Motiv der Versteinerung vor Staunen («impètra») wird inhaltlich und sprachlich mit der Verlebendigung («aviui», «viua pietra») verschränkt.¹⁰³

Das Motivpaar „Versteinerung – Verlebendigung“ sowie das damit verbundene Staunen kommen auch in Bezug auf andere Statuen zum Ausdruck. Die STATVA DI BELLA DONNA lässt den Betrachter äusserlich vor Staunen versteinern, während die Statue selbst an Lebendigkeit gewinnt.

[36A.]

NE MEDESIMO SVGETTO. [STATVA DI BELLA DONNA.]

[...]

La figura ritratta
Medusa mi rassembra
La scultura è sì fatta,
Ch'altrui cangia le membra.
Già già sento cangiarmi a poco a poco
Di fuor tutto in macigno, e dentro in foco.

Con la viuace imago
Disfogo il mio tormento.
Con occhio ingordo e vago
V'affiso il guardo intento.
E sì di senso lo stupor mi priua,
Ch'io son quasi la statua, ella par viua.

reglos und zahm bei ihm; / sondern sogar die Schlange, / die den bleichen Fuss seiner Geliebten biss, / reumütig vielleicht, und ohne Gift und Wut / leckt seine Leier. (Übersetzung A.E.)

¹⁰² *Medusa* // Noch lebendig betrachtet man / Medusa in lebendigem Stein; / und wer die Augen auf sie richtet, / wird vor Staunen selbst versteinert. / Kluger Bildhauer, du machst den Marmor so lebendig, / dass neben dem Marmor die Lebenden von Marmor sind.

¹⁰³ Siehe dazu ELISABETH OY-MARRA, „Immobile riman per meraviglia“. Staunen als idealtypische Betrachterreaktion in den Bildgedichten Giovan Battista Marinos zu Tizians hl. Sebastian, in: RAINER STILLERS und CHRISTIANE KRUSE (Hgg.), *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“*, Wolfenbüttel 2013, S. 252.

[...]

Vinta, vinta è dal'Arte
 La maëstra Natura.
 L'una in ogni sua parte
 Fredda l'ha fatta, e dura,
 Aspra, sorda, qual'è piena d'orgoglio;
 L'altra la fe' di carne, et è di scoglio!

In questo anco emendata
 Dala falsa è la vera:
 Che quella l'ha formata
 Volubile, e leggiera;
 Questa ha pur dato almeno ala sembianza
 La fermezza marmorea, e la costanza.

[...] ¹⁰⁴ (GA, 405–407, Vv. 13–24, 49–60)

Die Natur und die Kunst tauschen ihre Rollen: Wird die Natur als «falsa» proklamiert, formt die Kunst die wahren Züge der Geliebten. Die Materialität des Steins wird spielerisch verkehrt: Ist die Dame – metaphorisch gelesen – kalt wie Stein, ist es gerade der Stein, der ihr die Menschlichkeit zurückgibt. Oder aber der Stein dient dazu, die Unbeständigkeit der Dame in Standhaftigkeit zu verwandeln. Als Meister dieses Spiels entpuppt sich nicht in erster Linie der Bildhauer, sondern der Dichter.

Auch im folgenden Gedicht wird ein Spiel um *falsità* und *verità* initiiert, wenn davon berichtet wird, Adonis sei nicht in eine Blume, sondern in eine Statue verwandelt worden. Die Statue ist schöner als der „lebendige“ Adonis, „wahrer“ als der Mythos, der von ihm erzählt wird. Als Exzess der «merauiglia» übersteigt die Figur das blosse Handwerk: Sie wurde nicht nur ausgehauen und geformt, sondern transformiert – und ist in dieser Transformation wirkungsvoller als in der Gestalt einer Blume.

[8.]

ADONE.

Chi vuol ch'Adon da fier Cinghial ferito
 Cangiato fusse in vago fior nouello,
 Non ha forse, Signor, veduto quello,
 C'hai tu di marmo candido, e polito.

Giurerei, benché freddo e scolorito,
 Che già di carne ei non fu mai sì bello;
 E (con pace del fabro, e del martello)
 Ch'egli fu trasformato, e non scolpito.

Atlante del Gorgón sasso fu fatto,
 E per altra virtù venner l'istesso
 Niobe, Aglauro, Anassarète, e Batto.

¹⁰⁴ *Statue einer schönen Frau* // [...] / Das Porträt / scheint mir Medusa zu sein. / Die Skulptur ist so gemacht, / dass sie die anderen Glieder verwandelt. / Schon fühle ich nach und nach mich wandeln, / außen ganz in einen Felsblock und innen in Feuer. // Vor dem lebendigen Bild / lass ich meinen Qualen freien Lauf. / Mit begierigem und verliebtem Auge / richte ich gespannt den Blick darauf. / Und so sehr raubt mir das Staunen die Sinne, / dass ich beinahe die Statue bin und sie lebendig scheint. // [...] Ganz besiegt ist durch die Kunst / die Meisterin Natur. / Die eine hat sie in jedem Teil / kalt und hart gemacht, / spröde, taub wie sie ist, voller Stolz: / die andre machte sie aus Fleisch, und sie ist doch aus Stein. // Auch darin verbessert / die Falsche die Wahre, / dass jene sie / flatterhaft und leichtfertig gebildet hat: / diese hat dem Abbild wenigstens / die marmorne Festigkeit und Beständigkeit gegeben. // [...]

Tal'ancor lui cred'io, ben'egli è desso!
 Ch'Arte non può, formando human ritratto,
 Giunger di merauiglia a tanto eccesso.¹⁰⁵ (GA, 380)

Die genannten Gedichtbeispiele zeigen das Staunen als ständigen Begleiter der künstlerischen Transformation, wobei es meist als Reaktion auf die täuschende Lebendigkeit der Bilder und Skulpturen dargestellt wird. Als eigentlicher Meister des Spiels um Wahrheit und Fiktion aber erweist sich weder der Maler noch der Bildhauer, sondern der Dichter. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die bildliche Darstellung der in den Gedichten beschriebenen Objekte an Bedeutung verliert, während das *concetto* des Dichters rund um das Bild und dessen Wirkung in den Vordergrund tritt. Dass diese Wirkung meist eine ist, die auf poetischer Fiktion beruht und gar nicht aus dem Bild – wenn es denn überhaupt real existiert – resultiert, verstärkt zusätzlich die Rolle des Dichters, der nie einfach nur abbildet, sondern immer verwandelt und neu erfindet.

7.4 *Adone*

Der *Adone* wurde 1623 in Paris autorisiert veröffentlicht und gilt als Marinos Hauptwerk.¹⁰⁶ Was als «poemetto di tre canti» begann, wuchs über die Jahre «smisuratamente»¹⁰⁷ zum «wohl längste[n] Verstext der italienischen Literatur» heran¹⁰⁸ – «Dantes *Divina Commedia* umfasst gerade ein gutes Drittel».¹⁰⁹ Der Mythos von Adonis und Venus bildet die narrative Grundlage des Epos,¹¹⁰ in die zahlreiche Digressionen eingewoben sind:¹¹¹ mythologische, christliche, moralische, autobiographische, enkomiasische, theatrale, romaneske, bukolische, literatur- und kunstgeschichtliche, meditative, naturwissenschaftliche¹¹² und fantastische. Cherchi spricht vom Prinzip der Nähe und der Analogie, das jenes der Kausalität ersetzt und dem Werk den Weg vom «poema epico» hin zum «carne figurato» bahnt.¹¹³

Die erste Hälfte des Epos umfasst einen Initiationsweg, der teils als Gegendarstellung zum Weg des Pilgers Dante [...] angelegt ist: Adonis wird von Venus und teils auch von Merkur über die Welt in Kenntnis gesetzt, von den fünf Sinnen über die Ordnung des Kosmos bis zu Geschichte und Naturwissenschaft, und zwar auf einer Reise, die im Garten der Sinne beginnt und im Himmel endet. Der zweite Teil erzählt Bewährung, Krönung und Tod des Adonis. Er dialogisiert mit weiteren Epen: zunächst mit Ariosts *Rasendem Roland*, wenn nämlich Adonis sich in kontingenten

¹⁰⁵ *Adonis* // Wer will, dass Adonis von einem wilden Eber verwundet, / in eine anmutige junge Blume verwandelt würde, / hat vielleicht, mein Herr, jenen nicht gesehen, / den du aus weißem und glänzendem Marmor hast. // Ich würde schwören, obwohl er kalt und bleich ist, / dass er einst aus Fleisch und Blut niemals so schön war; / und (Künstler und Hammer mögen es mir verzeihen) / dass er verwandelt, und nicht skulptiert wurde. // Atlas wurde durch die Gorgo versteinert, / und durch andere Macht geschah dasselbe / mit Niobe, Aglauros, Anaxarete und Battus. // Solches, glaube ich, geschah auch ihm: denn er ist es selbst, / da Kunst, wenn sie ein menschliches Bildnis formt, / zu solchem Übermaß an Wundern nicht gelangen kann.

¹⁰⁶ Marino begann mit der Arbeit am *Adone* bereits 1594 in seiner Zeit am Hof von Neapel, «die Hauptarbeit erfolgt[e] in der Zeit am französischen Hof». Siehe ULMER, *Die Entdeckung*, S. 76.

¹⁰⁷ GIOVANNI POZZI, *Metamorfosi di Adone*, in: *Strumenti Critici* 5 (1971), S. 334, 350: «Nel 1605 l'*Adone* era un poemetto di tre libri; nel 1614 ne contava quattro con meno di mille ottave; nel 1615 era come la *Gerusalemme*; nel 1616 come il *Furioso*; l'edizione del 1623 conta 5213 ottave, cioè 224 di più del *Furioso*.»

¹⁰⁸ FLORIAN MEHLTRETTER, *Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos*, in: ANDREAS HÖFELE, JAN-DIRK MÜLLER und WULF OESTERREICHER (Hgg.), *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin 2013, S. 331.

¹⁰⁹ ULMER, *Die Entdeckung*, S. 74.

¹¹⁰ Ich definiere „Epos“ an dieser Stelle relativ offen als fiktiven Langtext in Versform.

¹¹¹ ULMER, *Die Entdeckung*, S. 74.

¹¹² Dazu zählen unter anderem humanbiologische, botanische und astronomische Ausführungen.

¹¹³ PAOLO CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna 1996, S. 16.

romanzenken Verwicklungen [...] bewähren muss [...] Nach seiner Heimkehr und Krönung zum König von Zypern erliegt Adonis den Folgen eines Jagdunfalls [...]¹¹⁴

Das Originelle an Marinos Werk besteht darin, dass er das Material, das unterschiedlichen Traditionen und Genres entstammt, fließend und auf originelle Art und Weise in-, an- und übereinanderfügt. Dabei erweitert und verändert er seine Vorlagen – allen voran Ovids *Metamorphosen*, Ariostos *Orlando Furioso* und Tassos *Gerusalemme Liberata* –,¹¹⁵ so dass ein neuartiges Textgebilde entsteht.

Zentrales und strukturbildendes Prinzip des *Adone* ist die Transformation; die Metamorphose, die Adonis nach seinem Tod erfährt und die den tristen Höhepunkt des Mythos darstellt, wird zum produktiven Prinzip, das alle Ebenen des Epos durchdringt. Zuallererst wird die klassisch symbolische Leseweise verkehrt: Die Allegorien eines jeden Gesangs werden zu Beginn, quasi als Einleitung der Gesänge, offengelegt. Die genuin indirekte Ausdrucksweise der Allegorie wandelt sich in eine direkte und offene Kommunikation. Es gilt also nicht, die Allegorien aufzudecken, sondern der vielfältigen Ausgestaltung ihrer Inhalte beizuwohnen – sei dies in der jeweiligen Umsetzung im Gesang oder im Vergleich mit weiteren Allegorien. So schilt die Allegorie des achten Canto jene, die meinen, ihre Erfüllung läge in den «sinnlichen Vergnügen» – gleichzeitig beginnt der Canto mit einem Lob der «zärtlichen und lasziven Dichtung» (VIII, 3, 3)¹¹⁶ und findet seinen Höhepunkt, als Abschluss der Gärten der Sinne, im Liebesakt zwischen Venus und Adonis.

Da von derart grundlegender Bedeutung, scheint es naheliegend, dass die Transformation auch die Basis von Marinos Poetik darstellt – basierend auf *novità, stravaganza, vivezza, spiritosità, fantasia* und *libertà*:¹¹⁷ Sie überrascht mit neuen, unerwarteten Wendungen, verlebendigt die Bedeutungen und Inhalte und zeugt von Fantasie und künstlerischer Freiheit. Entsprechend wird das Prinzip der Transformation auch in den drei Bereichen, die ich in den folgenden Kapiteln einer ausführlicheren Analyse unterziehen werde, von herausragender Bedeutung sein: der narrativen Struktur, der Liebe und der Kunst.

7.4.1 Die narrative Struktur

Die narrative Struktur des *Adone* wandelt sich stetig. Schon im ersten Buch geht die mythologische in eine bukolische Erzählung über, wobei diese auf die mythologische zurückverweist. Teil des *innamoramento*, das im dritten Canto den eigentlichen Auftakt des Epos bildet, sind ausgedehnte Liebesmonologe und -dialoge, die sich aus dem Repertoire der Liebeslyrik speisen.¹¹⁸ Im vierten Canto (*LA NOVELLETTA*, IV, *Allegoria*) wird der Mythos von Amor und Psyche als lebhaftes Eifersuchtsdrama inszeniert – zwischen Venus («Libidine») und Psyche («Anima») sowie zwischen Psyche und ihren Schwestern («Carne» und «Libertà»). Im fünften Canto wandelt sich die Szenerie in ein Theaterspektakel, in dem die Tragödie Atteones aufgeführt wird. Der

¹¹⁴ MEHLTRETTER, *Das Ende*, S. 333. Mehlretter vergisst bei seiner Inhaltszusammenfassung den XIX. und den XX. Gesang, die dem Begräbnis und den «giochi funebri in onore di Adone» gewidmet sind. Es wird sich zeigen, dass dieser Abschluss eine wichtige Rolle spielt, da er den Kern des Epos – die Metamorphose – inhaltlich und narrativ vollendet. Andere Autoren teilen das Werk in einen ersten Teil (I–XIV) und einen zweiten Teil (XV–XX). Dieses Schema folgt der Einteilung in Vereinigung und Trennung von Venus und Adonis, das zweimal wiederholt wird. Guardiani wiederum teilt binär wie Mehlretter (I–X und XI–XX), entsprechend der «doppia simmetria dei quattro tempi narrativi: 'innamoramento', 'trastulli', 'dipartita' e 'morte'», wobei er diese doppelte Symmetrie analog zur Struktur des Madrigals interpretiert. Siehe FRANCESCO GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze 1989.

¹¹⁵ Eine ausführliche Studie zu den Quellen des *Adone* findet sich in CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, 1967.

¹¹⁶ Zu Beginn des siebten Cantos ist genau diese Laszivität von Poesie und Musik beklagt worden (VII, 1–6).

¹¹⁷ *Neuheit, Extravaganz, Lebendigkeit, Einfallsreichtum, Fantasie und Freiheit*.

¹¹⁸ Anspielungen an die Liebeslyrik finden sich insbesondere in den langen Monologen der Venus. Vgl. dazu die *Einleitung zum dritten Gesang* von RUSSO, S. 306.

«spettacolare rappresentazione con macchine teatrali e sorprendenti cambi di scena»¹¹⁹ wohnt der Protagonist – Adonis – allerdings nicht gespannt, sondern so gelangweilt bei, dass er dabei einschläft. Wird auf die aufwendigen Theaterszenarien zur Zeit Marinos normalerweise mit Staunen reagiert, wendet er die Reaktion darauf ins Gegenteil – um mit dieser unerwarteten Reaktion wiederum den Effekt des Staunens zu erzeugen. Vom Theater geht es weiter in die Gärten der Venus (Gärten der Sinne), die sich entgegen der Erwartung nicht als überirdische Paradiesgärten präsentieren, sondern dem Menschen nachgebildet sind und dessen fünf Sinne sowie deren vielfältige Funktionen darstellen. Dabei wandeln sich die physischen in kulturelle Sinne – das Auge dient der Wahrnehmung von Kunst, das Ohr jener von Poesie und Musik –, um schliesslich in einem erotisch-taktilen Finale ihren Höhepunkt zu finden. In den Canti IX–XI werden die Reiche der Poesie und der Kunst sowie verschiedene himmlische Sphären erkundet. Venus und Adonis begeben sich zum «Brunnen Apollons» (IX, *Allegoria*), wo sie auf Fileno treffen:

Nella persona di Fileno, nome dell'amore, il poeta descrive sé stesso con gran parte degli avvenimenti della sua vita. Fingesi pescatore per aver egli il primo, almeno in quantità, composte in volgar lingua poesie marittime.¹²⁰ (IX, *Allegoria*)

Marino-Fileno präsentiert sich als Liebes- und Meeresdichter, der zurückgezogen und einfach lebt – weit weg von den Höfen, deren Intrigen und Kriege er erlebte und die er an dieser Stelle wiedergibt.¹²¹ Doch entgegen seinem Wunsch, sich vom politischen Geschehen zu distanzieren, bindet er in die mythische die historische Zeit ein. Die Geschichte italienischer und französischer Adelsfamilien wird in den folgenden Canti immer wieder Thema sein. Genauso ambivalent verhält es sich mit seinen Aussagen: Propagiert wird die Überlegenheit erotisch-idyllischer Dichtung, insbesondere gegenüber den «carmi eroici e cavallereschi».¹²² Allerdings nimmt die mythologische Erzählung im zweiten Teil des *Adone* auch kavalleresk-heroische Züge an.

Fileno weist den beiden Liebenden den Weg zu Apollons Brunnen, dessen Ekphrasis eine spielerisch-humorvolle Poetik der Transformation offenbart: Das Wasser – «liquido e molle» – wandelt sich auf wundersame Weise in Himmelskörper, die es zu bestaunen gilt. Irdische Elemente wandeln sich zu himmlischen, wobei der erhöht-philosophische Charakter der ersten vier Verse durch die humoristisch-onomatopoetischen Wortspiele der zweiten vier Zeilen unmittelbar relativiert wird.

Meraviglia talor, mentre s'estolle,
arco stampa nel ciel simili ad Iri.
Trasformasi l'umor liquido e molle:
volto in raggi, in comete, in stelle il miri.
Miri qui sgorgar globi, eruttar bolle,
là girelle rotar con cento giri,
spuntar rampolli e pullular zampilli
e guizzi e spruzzi e pispinelli e spilli.¹²³ (IX, 108)

¹¹⁹ RUSSO, *Einleitung zum fünften Gesang*, S. 518.

¹²⁰ Ich zitiere aus folgender Ausgabe: GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 Bde., Milano 2013. Russo baut auf der zweibändigen Standardausgabe von Giovanni Pozzi (Milano 1976) auf – ich greife stellenweise auch auf die Ausgabe von Pozzi zurück und kennzeichne dies entsprechend. Die Abkürzung *AD* verwende ich nur dann, wenn ohne die Nennung Unklarheiten entstehen könnten. Die Übersetzungen aus dem *Adone* stammen wie erwähnt von der Autorin (A.E.): «In der Person von Fileno, Name der Liebe, beschreibt der Dichter sich selbst und einen grossen Teil der Vorkommnisse seines Lebens. Er erfindet sich als Fischer, da er als erster, zumindest was die Menge betrifft, maritime Gedichte in der Volkssprache verfasst hat.»

¹²¹ Siehe dazu IX, 85, Vv. 7–8.

¹²² POZZI, *Metamorfosi*, S. 344.

¹²³ Ein Wunderwerk bisweilen, während er sich erhebt, / er einen Bogen in den Himmel prägt, ähnlich der Iris, / sich das flüssige und weiche Wesen verwandelt: / gewendet in Strahlen, in Kometen, in Sterne bestaunst du es. / Bewundere hier hervorquellende

Erneuter Ausdruck einer Poetik der Transformation sind die „bianchi cigni“ – verstorbene, in Schwäne verwandelte Dichter (IX, 170) –, die sich vor Venus und Adonis zu einem «Wettstreit der Gesänge» versammeln (IX, 171). Die Aufzählung der Dichter beginnt bei Orpheus, geht über die griechischen Dichter (u. a. Pindar und Sappho) hin zu den lateinischen, wobei insbesondere Ovid hervorgehoben wird, und weiter zu den italienischsprachigen Dichtern: Petrarca, Dante, Boccaccio, Bembo, Sannazaro, Ariosto, Tasso und Guarini (IX, 173–183). Der Übergang von Tasso zu Guarini ist besonders signifikant, da er den Beginn einer neuen Dichtergeneration markiert, mit der das Humoristische wie auch die Erotik Eingang in die (hohe) Literatur finden.¹²⁴

Vom Brunnen des Apollon brechen die Liebenden auf, die «äussersten Wunder» («meraviglie estreme», IX, 196) von Venus' Reich zu erkunden. Die Invokation der Muse Urania zu Beginn des zehnten Cantos macht die Neuartigkeit des in der Folge Erzählten deutlich:

[...]
 movi la penna mia, tu che 'l ciel movi
 e detta a novo stil concetti novi.

 Tifi primier per l'acque alzò l'antenne,
 con la cetra sotterra Orfeo discese,
 spiegò per l'aure Dedalo le penne,
 Prometeo al cerchio ardente il volo stese.
 Ben conforme a l'ardir la pena venne
 per così stolte e temerarie imprese;
 ma più troppo ha di rischio e di spavento
 la strada inaccessibile ch'io tento.¹²⁵ (X, 2–3)

Im zehnten Canto wird erst die lunarische Sphäre beschrieben, wobei auf die Beschreibung des Mondes ein Lob Galileis und dessen Erfindungen – insbesondere des Teleskopes – folgt. Der naturwissenschaftlich-didaktische Bereich wird verlassen und mit der Grotte der Natur und insbesondere der Insel der Träume ins Fantastische überführt.¹²⁶ Höhepunkt dieser fantastischen Welt ist der Himmel Merkurs, in dem der Palast der Kunst beheimatet ist. Hier sind alle grossen menschlichen Erfindungen und Bücher versammelt. Neben der Ansammlung grosser Werke – viele davon in Form von Manuskripten – entdeckt Adonis einen Haufen von Büchern, die in losen Blättern auf dem Boden liegen: Dies sind die Werke von Autoren, die mit einem «dürftigen Geist» (X, 162, V. 3) die grossen Werke nachahmen – darunter unter anderem *Il mondo novo* seines Widersachers Tommaso Stigliani. Die Prinzipien der *novità* und der *spiritosità* werden damit *ex negativo* betont. Doch nicht die Bibliothek bildet den Höhepunkt von Merkurs Himmel:

Qui tacque e 'n ricca loggia e spaziosa
 il condusse a mirar mirabil cosa.¹²⁷ (X, 167, Vv. 7–8)

Die «rotierende Sphäre» Merkurs ist eine Art Globus,¹²⁸ in der das ganze Universum abgebildet ist. Adonis wird mehrfach aufgefordert, über diese „sfera“ zu staunen:

Kugeln, ausbrechende Blasen, / dort sich drehende Scheiben in hundert Wendungen, / Sprudel, die ausbrechen, und Fontänen, die strotzen, / und Zünglein und Spritzer und Strahlen und Nadeln. // Vgl. dazu POZZI, *Commento*, S. 427.

¹²⁴ RUSSO, *Commento*, S. 942.

¹²⁵ [...] bewege meine Feder, du, der du den Himmel bewegst, / und gib dem neuen Stil neue Einfälle [concetti]. // Tiphys erhob als erster die Masten auf den Wassern, / mit der Zither ist Orpheus in die Unterwelt hinabgestiegen, / Dädalus breitete in den Lüften seine Flügel aus, / Prometheus erstreckte seinen Flug auf den brennenden Ring. / Dieser Kühnheit entspricht der Jammer / über derart törichte und waghalsige Unterfangen; / aber vor allem ist sie voller Risiken und Schrecken, / die unzugängliche Strasse, die ich zu gehen versuche.

¹²⁶ RUSSO, *Einleitung zum zehnten Gesang*, S. 952.

¹²⁷ Hier schwieg er und in eine reiche und grossräumige Loggia / führte er ihn, damit er dort eine erstaunliche Sache bestaune.

E che sia ver, rivolgi a questa mia
adamantina fabrica le ciglia;
dì se vedesti o s'esser può che sia
istromento maggior di meraviglia.
Composta è con tant'arte e maestria
ch'al globo universal si rassomiglia;
mirar nel cerchio puoi limpido e terso
quanto l'orbe contien de l'universo.¹²⁹ (X, 172)

Die Imperative «mira» und «rimira» leiten Adonis und die Leser durch die Darstellungen dieses wunderbaren Globus: Zuerst werden die geographischen Zonen erläutert, bevor die zeitgenössischen Kriege aufgezeigt werden. Wiederum bricht die historische in die mythisch-fantastische Zeit ein – die beiden Welten erweisen sich als gegenseitige Abbilder.

Der zehnte Canto mit seinem Ausflug in die himmlischen Sphären funktioniert als Scharnier zwischen dem ersten Teil, der trotz vieler Digressionen im Mythos verankert bleibt, und dem zweiten Teil, der Adonis in eine Reihe romanzesker Abenteuer schickt (XII–XIV), bevor das *innamoramento* zwischen Venus und Adonis – von der ersten Begegnung bis hin zur (endgültigen) Trennung – auf humoristisch-spielerische Weise wiederholt wird (XV–XVIII). Was Fileno und Merkur im neunten und im zehnten Gesang propagieren – eine Dichtung, die sich blosser Nachahmung versagt und neue Wege beschreitet – wird unmittelbar umgesetzt.

In den Canti XII–XIV erlebt Adonis nicht nur die Transformation einer mythischen Figur in einen Ritter, sondern auch in einen Papagei¹³⁰ und eine weibliche Gestalt (Licasta). Gleichzeitig ereignen sich neue *innamoramenti*, die das ursprüngliche *innamoramento* zwischen Venus und Adonis verkehren. Dazu mehr im folgenden Kapitel zur Liebe.

Im fünfzehnten Canto kehrt Adonis gemeinsam mit Merkur zu Venus zurück. Der Canto präsentiert sich spielerisch: Zum Zeitvertreib wird Schach gespielt, wobei sich das Spiel – analog zu *Vidas Scacchia Ludus* – schnell in Kämpfe und Gefechte» (XV, *Allegoria*) verwandelt. Die Transformation ins Spielerische wird fortgeführt im Schönheitswettbewerb des sechzehnten Cantos, der veranstaltet wird, um den neuen König von Zypern zu krönen. Das Urteil von Paris, das im zweiten Canto besungen wurde, sowie der Schönheitswettstreit mit Psyche, von dem Amor im vierten Canto erzählt und als deren Protagonistin Venus fungierte, werden an dieser Stelle auf Adonis gemünzt: Venus tritt Adonis, der den Wettbewerb gewinnen wird, ihre ureigene Rolle ab. Im Gegensatz zu Venus allerdings, die ihre Schönheit in Szene setzt und vehement gegen ihre Wettstreiterinnen verteidigt, nimmt Adonis passiv am Wettbewerb teil und zeigt sich teilnahmslos gegenüber dem Spektakel. Auch die politische Rolle, die ihm als König von Zypern zukäme, wird unmittelbar an einen Statthalter übertragen – Adonis als apolitische Figur kontrastiert damit mit Marino-Fileno, der dem Geschehen, insbesondere in den Canti X und XX, eine historisch-politische Dimension verleiht.

Die Metamorphose des Adonis erweist sich nicht (nur) als Abschluss der mythologischen Handlung, sondern zeigt sich als Charakterprinzip des „Helden“. Wie in einem Kaleidoskop legen sich verschiedene Bilder übereinander, die aber kein kohärentes Ganzes ergeben. Neben den bereits genannten weiblichen

¹²⁸ Wir erinnern uns an dieser Stelle an die «globi», die der «fontana d'Apollo» entspringen (IX, 108).

¹²⁹ Und dass es wahr sei, wende deine Augen / zu dieser meiner diamantenen Schöpfung; / sag, ob du je gesehen hast oder ob es je / ein grösseres Instrument der Wunder geben könne. / Es ist geschaffen mit derart viel Kunstfertigkeit und Meisterschaft, / dass es der Kugel des Universums gleicht; / bestaunen kannst du im Kreis, klar und rein, / wie viel die Kugel vom Universum beinhaltet.

¹³⁰ Der Papagei ist Überbringer einer Rose in der Begegnung von Rinaldo und Armida. Der Papagei steht somit sowohl zum „elogio della rosa“ von Venus im dritten Canto als auch zu seinem tassesken Vorbild in Verbindung. Vgl. dazu *Gerusalemme Liberata*, XVI, 13, V. 6, und *AD*, XIII, 159, V. 1. Siehe ANTONIO ROSSI, *Fisionomia di un innamoramento (canto III: L'innamoramento)*, in: FRANCESCO GUARDIANI (Hg.), *Lectura Marini. L'Adone*, Ottawa 1989, S. 41.

und romanzesken Rollen werden Adonis unter anderem christologische Symbole zugeschrieben – was ihn mehr und mehr als kaum greifbare und ambivalente Figur erscheinen lässt.¹³¹

Stupor dirò che l'altrui fede avanza:
sotto la poppa del sinistro lato
il bel corpo portò fuor d'ogni usanza
mirabilmente il fanciullin segnato.
D'una rosa vermiglia a la sembianza
purpurea macchia vi dipinse il fato,
quasi volesse pur la dea d'amore
del carattere suo stampargli il core.¹³² (XVI, 237)

Die «purpurea macchia» stellt sowohl die „Erbschuld“ seiner inzestuösen Herkunft als auch die Rose als Symbol der Liebe – wie sie auch im dritten Canto beschrieben wird – dar. Der Vermischung von profanen bzw. mythologischen mit christlichen Motiven begegnen wir mehrfach im *Adone*, besonders explizit im Lob der Passionsblume, das ich im folgenden Kapitel näher analysieren werde.

Im achtzehnten Canto werden die mythologischen, die romanzesken und die humoristischen Fäden zusammengeführt: Die Magierin Falsirena informiert Mars über den Betrug von Venus mit Adonis, woraufhin Mars und Diana einen Hinterhalt für Adonis vorbereiten. Dieser stirbt durch das Wildschwein – allerdings nicht, weil dieses so grausam ist, sondern weil es sich in Adonis verliebt. Der klassische Tod des Adonis wird über das Motiv der Liebe ins Humorvolle gewandelt.

Adonis wird durch ein «göttliches Wunder» («miracolo divino», XIX, 420, V. 3) in eine Anemone verwandelt, seine eigentliche Metamorphose aber erfolgt im zwanzigsten Canto. Dieser Canto ist mit 515 Stanzen der umfangreichste von allen: Er ist betitelt mit «*Die SCHAUSPIELE*» (XX, *Allegoria*) und beinhaltet die «Beerdigungsspiele zu Ehren Adonis'». ¹³³ Letztere erinnern an verschiedene literarische – antike und mittelalterliche – Vorbilder.¹³⁴ Der dritte Spieltag ist der „giostra della quintana“ gewidmet, wobei Vertreter nobler, vorwiegend italienischer Familien als Mitstreiter auftreten. Im finalen Duell¹³⁵ stehen sich Spanien – in der Figur Austrias – und Frankreich – in der Figur Fiammadoros – gegenüber.

Ne l'incognita coppia ognuno affisse
pien di diletto e di stupore il ciglio,
e come un doppio sol quivi apparisse,
d'ogni intorno ne nacque alto bisbiglio.
Il nome d'amboduo prima si scrisse,
il guerrier dal leone e quel dal giglio;
indi fur da la sorte in egual loco
a vicenda e del pari ammessi al gioco.¹³⁶ (XX, 383)

¹³¹ Vgl. dazu die Kommentare von RUSSO, S. 1770, und POZZI, S. 621.

¹³² Das Staunen ist es, sage ich, das den Glauben der anderen vorwärtstreibt: / Unter der Brust auf der linken Seite / trug der schöne Körper des kleinen Jungen / völlig ungewöhnlich und erstaunlich ein Zeichen. / Es hat das Aussehen einer leuchtend roten Rose, / einen purpurnen Fleck hat das Schicksal dort gemalt, / als wollte die Göttin der Liebe / ihr Wesen in sein Herz einprägen.

¹³³ RUSSO, *Einleitung zum neunzehnten Gesang*, S. 2143.

¹³⁴ Ebd., S. 2143–2144.

¹³⁵ Das Spiel der Quintana, in dem ein Streiter mit einer Lanze auf eine Puppe losgeht, wendet sich hier in ein „echtes“ Duell. Siehe CHERCHI, *La metamorfosi*, S. 21.

¹³⁶ Auf das unbekannte Paar fixierten alle / mit Vergnügen und Staunen ihre Augen, / und als würde dort eine doppelte Sonne auftauchen, / entstand rundumher ein lautes Flüstern. / Zuerst wurde der Namen der beiden geschrieben, / der Krieger des Löwen und jener der Lilie; / danach wurden sie vom Schicksal am gleichen Ort / gegenseitig und ebenbürtig zum Spiel zugelassen.

Nach drei Unentschieden ringt Austria Fiammadoro zu Boden, verliert dabei aber ihren Helm und gibt ihre weibliche Identität preis¹³⁷ – die tragische Szene zwischen Tancredi und Clorinda wird hier, unter neuen Vorzeichen, wiederholt. Fiammadoro ist so erstaunt über ihre Schönheit, dass er seinen Helm ebenfalls abnimmt – und umgekehrt auch Austria von seiner Schönheit hingerissen ist (XX, 397–403). Venus sieht in Fiammadoro «den teuren Adonis, wiederauferstanden» (XX, 403, V. 4) – der Name des Adonis tritt an dieser Stelle zum letzten Mal auf. Erinnt die Begegnungsszene, geprägt vom Staunen über die jeweilige Schönheit, an das *innamoramento* zwischen Adonis und Venus, weisen sowohl Austria als auch Fiammadoro äusserliche Ähnlichkeit zu Adonis auf.

Fiammadoro trägt auf seiner Brust ein Zeichen, das an die «rosa vermiglia» von Adonis erinnert:

Sì vissi e crebbi et, oh stupor, del petto
scritte portai nela sinistra parte
note di sangue il cui tenor fu letto:
,Fiammadoro è costui, figlio di Marte'.
Quindi poi Fiammador fui sempre detto,
e fu di quel gran dio mirabil arte
che come mi campò pria ch'io nascessi
così, credi, curò gli altri successi.¹³⁸ (XX, 468)

Der Ausruf «oh stupor» kann sowohl auf die Parallele zu Adonis als auch auf den Fakt, dass Fiammadoro von Mars abstammt, bezogen sein.

Austria hingegen hat ihr Leben ähnlich wie Adonis der Jagd gewidmet, wobei sie einen Angriff zweier Wildschweine erfolgreich abgewehrt hat. Austria und Fiammadoro erweisen sich – im Gegensatz zu Adonis – als wahre Helden.¹³⁹

Austria nome mi pose; e 'ntanto essendo
già de' tre lustri oltre l'età cresciuta,
in Austrasio, ch'un giorno a caccia uscendo
avea de' suoi la compagnia perduto,
mentre ch'a fronte avea cinghiale orrendo
a caso m'abbattei non conosciuta.
L'uno era inerme e l'altro fiero e forte,
io questo uccisi e quel campai da morte.¹⁴⁰ (XX, 438)

Adonis, der im Laufe des Epos zahlreiche Male als androgyne Figur erschien,

rinasce nella nuova storia sdoppiandosi in una coppia di uomo e di donna. Questa è la vera metamorfosi di Adone. È una metamorfosi, s'intende, non di natura corporea bensì di una sostanza poetica che in questo caso non può essere che il personaggio.¹⁴¹

¹³⁷ Der ganze zwanzigste Canto weist eine Vielzahl von Verweisen auf den *Orlando Furioso* und die *Gerusalemme Liberata* auf. Diese Stelle ist wohl eine der offensichtlichsten in der Anspielung auf das Duell zwischen Clorinda und Tancredi (GL, III, 22).

¹³⁸ So lebte und wuchs ich, oh Erstaunen, und trug in der Brust, / eingeschrieben auf der linken Seite, / Zeichen aus Blut, in dem folgendes zu lesen war: / ‚Das ist Fiammadoro, Sohn des Mars.‘ / So wurde er danach immer Fiammadoro genannt / und es war die erstaunliche Kunst dieses grossen Gottes, / die, so wie sie mich durchdrang, bevor ich geboren wurde, / glaube mir, auch die anderen Erfolge begleitete.

¹³⁹ CHERCHI, *La metamorfosi*, S. 25.

¹⁴⁰ Austria hat er mir als Namen gegeben; und als ich / bereits älter als fünfzehn Jahre alt war, / an einem Tag, als er von der Jagd zurückkam, / weil er seine Begleiter verloren hatte / und vor sich ein schreckliches Wildschwein hatte, / stiess ich zufällig auf Austrasio, ohne erkannt zu werden. / Der eine war wehrlos und das andere stolz und stark, / ich tötete dieses und rettete jenen vor dem Tod.

¹⁴¹ Vgl. ebd. Vgl. dazu ebenfalls FRANCESCO GUARDIANI, *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro (canto XX: Gli spettacoli)*, in: DERS., *Lectura Marini*, S. 334.

Die Geschichte von Austria und Fiammadoro weist eine ganze Anzahl weiterer Metamorphosen auf: Die mythische wird in eine politisch-prophetische Geschichte gewandelt. Der Tod, der am Ende von Venus' und Adonis' Liebe steht, wird in eine glückliche Hochzeit verkehrt. Die Handlung weicht am Ende des Epos einer langen Ekphrasis von Fiammadoros Schwert: Die erzählende wird zur figurativen Darstellung.

Dieser Abriss zeigt in groben Zügen zum einen die Wandlungen der Narration durch verschiedene Mythen und Genres, zum anderen die Ambivalenz der Figuren und Inhalte. Was sich äusserlich als kohärentes Werk präsentiert – durch den bekannten Mythos von Venus und Adonis sowie die vorweg erklärten Allegorien –, erweist sich als eine Überfülle verschiedener Motive und Inhalte, die nur zum Teil ineinandergreifen. Spricht Cherchi vom Prinzip der Nähe und der Analogie,¹⁴² würde ich den *Adone* eher mit dem Prinzip der Überlagerung und Aufschichtung – als Ergebnis der unzähligen Transformationen – bezeichnen.

Mit dieser Struktur realisiert der *Adone* alle Eigenschaften, die zu einem Gesamteindruck des Staunens führen, wie Marino sie in seinen Briefen gefordert hat: Das Erzählte präsentiert sich aufgrund der vielen Wandlungen ständig in neuem Gewand – in keinem vorangehenden Werk werden so viele traditionelle Genres unter neuen, teilweise verkehrten Vorzeichen spielerisch zusammengeflochten –, es zeugt von Marinos überbordender Fantasie sowie von künstlerischer Freiheit.

7.4.2 Die Liebe

Das *innamoramento* zwischen Venus und Adonis bildet das zentrale Motiv des *Adone*, wobei dieses sowohl Binnen- als auch Rahmenerzählung ist und als Letztere zahlreiche weitere *innamoramenti* beinhaltet.¹⁴³ Ausgangspunkt ist der dritte Canto:

Anche sul piano narrativo il canto è parte che rispecchia il tutto: per il sincopato attivismo di Venere, per il ruolo di agente cruciale di Amore, vero motore dell'azione su un piano reale e ideale, per la complementare passività di Adone, ripetutamente agito, a lungo persino addormentato e poi subito disposto a porsi sul piano inclinato del linguaggio tutto concetti e intarsi adottato da Venere. Il giovinetto si precisa man mano come oggetto di sguardi innamorati, o in alternativa come passivo portatore di uno sguardo ammirato a fronte delle meraviglie che gli vengono offerte, a partire dal palazzo e dalle fontane su cui si chiude il canto.¹⁴⁴

Adonis wird zum Objekt verliebter Blicke mehrerer Figuren: zuerst von Venus, dann von Falsirena (XII) und Filauo (XIV) und schliesslich vom Wildschwein (XVIII), das ihn aus Versehen tötet. Diese vier *innamoramenti* weisen spezifische Konnotationen auf: mythologische, romaneske und humoreske. Adonis ist zum einen das Objekt verliebter Blicke, zum anderen ist er erstaunter und bewundernder Zuschauer der Wunder, die ihm dargeboten werden. Ich werde im Folgenden zeigen, ob und wie dieser Blick sich analog zu den genannten *innamoramenti* transformiert.

Marino gestaltet das *innamoramento* zwischen Venus und Adonis als Spiel von Erscheinungen und Ent-hüllungen. Venus wird wider Willen vom Pfeil Amors getroffen und begibt sich anschliessend verkleidet als keusche Jagdgöttin Diana in den Wald, in dem Adonis sich ausruht. Referenzszenen der Annäherung von Venus und Adonis ist die Episode zwischen Armida und Rinaldo aus Tassos *Gerusalemme Liberata* (XIV).

¹⁴² CHERCHI, *La metamorfosi*, S. 16.

¹⁴³ Im vierten Canto wird die Geschichte von Amor und Psyche erzählt, im fünften die unglücklich endenden Liebesgeschichten von Narziss, Ganimedes, Kyparissos, Ila und Atide. Im zwölften Canto verliebt sich Falsirena in Adonis, im vierzehnten Canto erzählt Sidone seine Geschichte mit Dorisbe, im achtzehnten Canto stirbt Adonis durch das Wildschwein, das in ihn verliebt war. Im neunzehnten Canto folgt erneut eine ganze Serie mit unglücklichen Liebesepisoden aus der Mythologie zum Trost der Venus, während der zwanzigste und letzte Gesang mit dem *innamoramento* von Austria und Fiammadoro schliesst.

¹⁴⁴ RUSSO, *Einleitung zum dritten Gesang*, S. 306.

Canto),¹⁴⁵ ebenso klingt die erste Begegnung zwischen Angelica und Medoro des *Orlando Furioso* (XIX. Canto) an.¹⁴⁶ In den mythologischen Figuren schwingen so von Beginn an – auf fragmentarische Weise – ihre episch-romanzenesken Pendants mit.

Adonis erlebt das *innamoramento* passiv im Schlaf und im Traum,¹⁴⁷ Venus hingegen nimmt die aktive Rolle ein und nähert sich dem schönen Jüngling wie ein Spürhund:

Sì come sagacissimo seguso,
 poi che raggiunta ha pur tra fratta e fratta
 vaga fera talor, col guardo e 'l muso
 esplorando il covil fermo s'appiatta,
 e 'n cupa macchia rannicchiato e chiuso
 par che voce non oda, occhio non batta,
 mentre il varco e la preda ov'ella sia
 immobilmente insidioso spia,

 così la dea d'Amor, poi che soletta
 giunge a mirar l'angelica sembianza,
 ch'a le goie amorose il bosco alletta
 e del suo ciel le meraviglie avanza,
 resta immobile e fredda e 'n su l'erbetta,
 di stupor sovralfatta e di speranza,
 siede tremante, e il bel che l'innamora
 stupida ammira e reverente adora.¹⁴⁸ (III, 71–72)

Der Vergleich von Venus mit einem Spürhund ist ungewohnt,¹⁴⁹ ebenso sind die beiden Bilder des jägerischen Aufspürens und der staunenden Bewunderung nur bedingt miteinander kompatibel. Weiter steht die «angelica sembianza» üblicherweise für eine wunderschöne (Jung-)Frau, nicht für einen Mann – der notabene eigentlich ein Jäger wäre.¹⁵⁰ In der Folge werden Adonis weitere weibliche Attribute aus der Liebeslyrik zugeschrieben: die schöne Hand sowie die Augen, in den Stanzen 126–127 wird er sogar mit einer Jungfrau verglichen.¹⁵¹

Venus ist Trägerin des staunenden Blickes: Vor Staunen überwältigt («di stupor sovralfatta») bewundert sie zitternd den Schönling («stupida ammira»). Sinnbild der sinnlichen Liebe auf der einen Seite, schwingt mit «reverente adora» auf der anderen Seite ein religiöser Kontext mit.¹⁵²

¹⁴⁵ Rossi, *Canto III*, S. 37. Die Überlagerung von Adonis mit Rinaldo ist, wie Rossi klar aufzeigt, sowohl narrativer als auch thematischer, formaler und lexikaler Natur. Sowohl Rinaldo als auch Adonis gelangen auf eine Insel, wo sie schlafend von einer Frau bewundert und schliesslich geküsst werden, beide werden in einen Palast und in ein Theater geführt, in beiden Episoden werden «Liebespraktiken» vollzogen. Armida überlagert allerdings nicht nur die Figur der Venus, sondern auch jene von Falsirena, die im XII. Canto erscheint.

¹⁴⁶ Ebd., S. 40. Genauso wie Adonis Venus' Verletzung – ein Rosendorn steckt in ihrer Ferse – kuriert, kümmert sich Angelica um den verletzten Medoro.

¹⁴⁷ Ebd., S. 37.

¹⁴⁸ Wie ein scharfsinniger Spürhund, der, / nachdem er zwischen Gestrüpp und Gesträuchern / ein anmutiges Tier aufgespürt hat, mit Blick und Nase / den festen Bau erforscht, der sich abflacht, / sich zusammengekauert versteckt in einer dunklen Ecke, / wo es scheint, als würde man keinen Laut hören, kein Auge zwinkern, / während er dem Durchgang und der Beute, wo diese auch sei, / unbeweglich und hinterhältig auflauert, // so verlockt die Göttin der Liebe, nachdem sie alleine / beim Bestaunen des engelsgleichen Antlitzes angelangt ist, / den Wald zu Liebesfreuden, / und aus ihrem Himmel bringt sie Wunder herbei, / sie bleibt unbeweglich und kalt und auf dem Gras, / vom Staunen überwältigt und von der Hoffnung, / sitzt sie zitternd, und den Schönling, der sie verliebt machte, / bewundert sie stumpfsinnig und betet ihn ehrfürchtig an.

¹⁴⁹ Russo, *Commento*, S. 340.

¹⁵⁰ Rossi, *Canto III*, S. 38. Als Ausnahme nennt Rossi Medoro (*OF*, XVIII, 166, V. 8).

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Russo, *Commento*, S. 341.

Der Vergleich der Venus mit dem Spürhund geht in den Vergleich der Venus mit einem Maler über: Venus beobachtet ihr Motiv genau, formt dann die Umrisse, um diese schliesslich – «mit der Hand, Schülerin der Kunst» – mit Farbe zu füllen: «Und mit ebendiesem Pfeil von Amor / nagelt und stösst sie sich mitten ins Herz» (III, 78, Vv. 7–8). Gleichzeitig bewundert Adonis das Bild der Venus, das Morpheus ihm in seinen Träumen platziert:

Apena ha queste ultime note espresse,
che l'amico Morfeo, che l'è vicino,
fabrica d'aria e di vapori intesse
simulacro leggiadro e peregrino.
Di tai forme si veste e scopre in esse
di celeste beltà lume divino.
Donna, ch'è tutta luce e foco spira,
nel teatro del sonno Adone ammira.¹⁵³ (III, 92)

Die Bewunderung der «Mutter Amors und Göttin der Schönheit» (III, 93, V. 8) steigert sich zum «alto stupore» und weicht schliesslich dem Schmerz, als die Göttin – immer noch im Traum – ihm die Flanke öffnet und das Herz entreisst:

Mentre d'alto stupore Adon vien manco,
già pargli già la bella larva udire,
che stendendo una man d'avorio bianco:
«Adon, dammi il tuo cor» gli prende a dire.
E fu quasi un sol punto aprigli il fianco,
dispiccarglielo a forza e disparire.
Sognando il bel garzon si dole e geme,
sì che la vera dea ne langue insieme,¹⁵⁴ (III, 94)

Auch als Adonis aus dem Schlaf erwacht, reagiert er mit Staunen auf den Anblick der Göttin:

Al suon del bacio, ond'ella ambrosia bebbe,
l'adormentato giovane destossi
e poi ch'alquanto in sé rivenne et ebbe
del grave sonno i lumi ebri riscossi,
tanto quel vago oggetto in lui s'accrebbe
stupor, ch'immoto e tacito restossi;
indi da lei, ch'a l'improvviso il colse,
per fuggir sbigottito il piè rivolse.¹⁵⁵ (III, 102)

Einerseits ist Adonis starr («immoto») vor Staunen, andererseits macht er sich zur Flucht bereit. Beides sind – entgegengesetzte – Reaktionen des Aussersichseins. Dieses wird durch die Position von «stupor» zusätzlich untermauert: «Stupor» steht als Enjambement ausserhalb der vorherigen Zeile, zu der es syntaktisch gehört, und ist – getrennt durch ein Komma – auch innerhalb seiner Zeile isoliert. Es weist

¹⁵³ Sobald sie diese letzten Laute gesprochen hat, / beginnt ihr Freund Morpheus, der neben ihr ist, / aus Luft zu formen und mit Dampf zu verweben / ein anmutiges und sonderbares Bild. / Mit diesen Formen kleidet er sich und enthüllt in ihnen / ein göttliches Licht von himmlischer Schönheit. / Die Frau, die ganz Licht ist und Feuer atmet, / bewundert Adonis im Theater des Schlafes.

¹⁵⁴ Während Adonis vor lauter Staunen fast ohnmächtig wird, / scheint er bereits den schönen Geist zu hören, / der eine elfenbeinfarbene Hand ausstreckt: / «Adonis, gib mir dein Herz», beginnt sie zu sagen. / Und es scheint ein Punkt, an dem sie ihm die Flanke öffnet / und ihm das Herz mit Gewalt herausreisst und verschwindet. / Träumend klagt und stöhnt der schöne Jüngling, / sodass sich die echte Göttin gleichsam verzehrt,

¹⁵⁵ Beim Laut des Kusses, von dem sie Ambrosia trank, / erwachte der schlafende Jüngling, / und als er nach einiger Zeit zu sich kam und / den schlaftrunkenen Schein des tiefen Schlafes zurückstiess, / erzeugte das anmutige Objekt in ihm so viel / Staunen, dass er unbeweglich und schweigend dastand; / dann wendete er seinen Fuss, um vor ihr, die ihn / plötzlich erfasste, bestürzt zu fliehen.

rückwärts («immoto») und vorwärts («per fuggir sbigottito il pié rivolse»). Es ist das einzige Wort der Stanze mit einem „st“-Anlaut und reimt sich auf keines der anderen Wörter – seine herausragende Stellung wird dadurch untermauert.

Die Enthüllung der Venus vor Adonis speist sich aus dem künstlerischen Wort- und Bildschatz: Die Göttin erscheint als «eigenes Abbild», wobei sie an der Oberfläche das Bild einer «heiligen Figur / kunstvoll abgebildet», gezeigt hat und jetzt ein «anderes Gemälde / von laszivem Pinsel» zum Vorschein kommt (III, 125–126).

[...] lo svelamento è oggetto di meraviglia in COSTANZO R. inc. *La Fama in celebrar or questa or quella*:
«E quel che dice è sol quasi una tela Sotto cui tal pittura ascosa tensi Che con stupor altrui poi si rivela».¹⁵⁶

So wird denn auch das «svelamento» der Venus von Adonis mit grossem Staunen zur Kenntnis genommen:

Al bel garzon, che stupefatto resta
veduto il primo aspetto in aria sciolto,
la bella dea discopre e manifesta
in un punto medesimo il core e 'l volto:¹⁵⁷ (III, 128, Vv. 1–4)

Über die staunenden Augen und die Ohren dringt Amor in Adonis' Herz ein:

Mentre languia l'innamorata dea,
Adon con fise ciglia in lei rivolto
tutto rapito a contemplar godea
le meraviglie del celeste volto,
e quivi in vista attonito scorgea
il bel del bello in breve spazio accolto.
Fra i detti intanto e fra gli sguardi Amore
gli entrò per gli occhi e per l'orecchie al core.¹⁵⁸ (III, 136)

Was Venus sagt, bewegt ihn; was er sieht, erstaunt ihn und nimmt ihn gefangen («tutto rapito», «attonito»). Über die «meraviglie del celeste volto» wird er der Essenz des Schönen («il bel del bello») gewahr.

Das *innamoramento* zwischen Adonis und Venus speist sich aus gegenseitigen Blicken und entspringt dem jeweiligen Staunen über das «engelsgleiche» (III, 72, V. 2) bzw. das «göttliche, übermenschliche Aussehen» (III, 132, V. 8). Die Staunensmomente des Adonis sind damit schon fast ausgereizt, denn er staunt nur noch über Amors Erzählung seiner Liebesgeschichte mit Psyche (IV, 293) sowie über dessen Palast (V, Vv. 7–8), ebenso über Lascivia im achten Canto (VIII, 31). Trotzdem bleibt er weiterhin ein Staunensobjekt, seine Schönheit der Anlass für weitere *innamoramenti*.

Nachdem Adonis mit Venus die Gärten der Sinne durchwandert hat, gelangt er mit ihr zum Brunnen des Apollon und wird schliesslich von Merkur in himmlische Sphären eingeführt. Die beiden trennen sich, als Mars vom Betrug der Venus erfährt und Rache üben will. Das Epos öffnet sich für ein romanzeskes Zwischenspiel:

¹⁵⁶ POZZI, *Commento*, S. 252. Vgl. ebenso RUSSO, *Commento*, S. 366.

¹⁵⁷ Dem schönen Jüngling, der erstaunt zurückbleibt, / nachdem er die erste Erscheinung sich in Luft auflösen sah, / enthüllt sich die schöne Göttin und zeigt ihm / auf einmal ihr Herz und ihr Gesicht.

¹⁵⁸ Während die verliebte Göttin sich verzehrte, / richtete Adonis seine Augen ganz auf sie, / völlig gefangen in der Betrachtung genoss er / die Wunder des himmlischen Anlitzes / und entdeckte im erstaunten Anblick / das Schöne des Schönen auf kleinem Raum versammelt. / Zwischen den Worten und den Blicken kam / Amor in sein Herz, durch die Augen und die Ohren.

L'amore tra Venere e Adone conosce, nella terna dei canti XII–XIV, una parentesi di distacco, lontananza e persino tradimento, con un'interpolazione inedita nella favola originaria che consente al Marino l'adozione ampia di moduli romanzeschi, a movimentare la struttura del poema mitologico.¹⁵⁹

Adonis wird von der Dryade Silvania als umherirrender Liebender im Wald aufgegriffen.¹⁶⁰ Seine Züge erinnern sowohl an Orlando als auch an jene von Angelica und Tassos Erminia.¹⁶¹ Sein Anblick erfüllt Silvania mit Staunen:

Quand'ella gli occhi in que' begli occhi affisa
che fan la dea d'Amor d'amor languire,
si sente il cor subitamente in guisa
tutto d'alta dolcezza intenerire,
ché stupida e da sé quasi divisa,
più oltre di parlar non prende ardire;¹⁶² (XII, 115, Vv. 1–6)

Obwohl vom Staunen überwältigt, findet Silvania schnell wieder zu sich und erklärt Adonis, was es mit dem Reich der Magierin Falsirena auf sich hat. Falsirena selbst verfüge nicht nur über grösstes Vermögen und Können, sondern auch über eine ausserordentliche Schönheit, die mit jener von Venus wetteifere (XII, 127). Allerdings sei ihr vorausgesagt worden, dass ihre Liebespassion immer mit Wut und Schmerz einhergehen werde, weshalb sie sich für ein enthaltsames und einsames Leben entschieden habe (XII, 129). Falsirena bildet als schöne und enthaltsame Jungfrau einen starken Kontrast zu ihren Vorgängerinnen: Alcina aus dem *Orlando Furioso* ist eigentlich eine hässliche und verruchte Alte («puttana vecchia», *OF*, VII, V. 79), die nur vorgibt, eine schöne junge Frau zu sein;¹⁶³ Tassos Armida ist zwar ebenfalls eine schöne junge Frau, aber sie stellt ihre erotischen Reize offen zur Schau und setzt ihre Verführungskünste taktisch und politisch ein. Falsirena repräsentiert somit nicht nur eine «magische Umkehr [...] von Venus»,¹⁶⁴ sondern auch eine transformierte Version ihrer literarischen Vorgängerinnen.

Der Weg zu Falsirena führt über einen magischen Nussbaum:

Grande è la pianta et oltre l'esser grande,
ciò che d'ogni stupor trascende i modi
è che ne' rami che dintorno spande,
son d'oro i frutti ben massicci e sodi.¹⁶⁵ (XII, 133, Vv. 1–4)

Poi lo guidaro ufficiose e pronte
con mille ossequi a l'ammirabil noce;
e lasciato lo stral, deposto l'arco,
gli apriro il passo e gli spediro il varco.¹⁶⁶ (XII, 146, Vv. 5–8)

Repente allor de l'arbore ch'io dissi
crepò la scorza e 'l voto ceppo aperse.

¹⁵⁹ RUSSO, *Einleitung zum zwölften Gesang*, S. 1177.

¹⁶⁰ Siehe dazu XII, 95, Vv. 1–2.

¹⁶¹ RUSSO, *Commento*, S. 1221.

¹⁶² Während sie ihre Augen in diese schönen Augen vertieft, / die die Göttin der Liebe vor Liebe schmachten lassen, / fühlt sie ihr Herz unmittelbar wie / erfüllt von grösster Sanftheit weich werden, / sodass sie erstaunt und quasi von sich getrennt / es nicht wagt, weiterzusprechen;

¹⁶³ FRANCESCO GUARDIANI, *Da Ariosto a Marino, da Alcina a Falsirena: La maga seduttrice fra tradizione e innovazione*, 2009, S. 4. Online-Artikel auf <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/24990> (Stand April 2021).

¹⁶⁴ RUSSO, *Einleitung zum zwölften Gesang*, S. 1178.

¹⁶⁵ Gross ist die Pflanze und neben ihrer Grösse / übersteigt es jede Art des Staunens, / dass an den Ästen, die sie um sich ausbreitet, / goldene Früchte hängen, kräftig und fest.

¹⁶⁶ Danach führten sie ihn geschäftig und bereit / mit tausend Empfehlungen zum erstaunlichen Nussbaum; / und nachdem Pfeil und Bogen abgelegt waren, / öffneten sie ihm den Durchgang und schickten ihn hindurch.

Tutta per mezo (o meraviglia) aprissi
 et a la coppia il cavo ventre offerse.
 Quindi per una via che 'nver gli abissi
 scender pareva Silvania il pié converse
 e, passando a le viscere più basse
 de la buccia capace, Adon vi trasse.¹⁶⁷ (XII, 147)

Die Episode mit Falsirena wird durch den erstaunlichen Eingang als fantastische markiert. Palast und Garten sind gänzlich versteinert: Sie bestehen nur aus Edelsteinen¹⁶⁸ (XII, 151–154) und sind deutlich – viel mehr noch als Venus' Gärten der Sinne – der Realität entrückt.

Analog zu Venus und Silvania reagiert auch Falsirena mit Staunen auf den Anblick des Adonis, die gesamte Szene ist ein (Wort-)Spiel rund um *meraviglia* und *mirare*:

Tosto ch'ella in Adon fermò le ciglia,
 pria ferita che vista esser s'accorse.
 Stupor, timor, vergogna e meraviglia
 la tenner dubbia e de la vita in forse.
 Pallida pria divenne, indi vermiglia,
 e per le vene un gran tremor le corse.
 Sente quasi per mezo il core aprirsi
 né sa con l'arte sue punto schermirsi.

Falsirena, che miri? A che più stai
 sospesa sì? Quest'è il sembiante istesso
 lungo tempo temuto. Eccoti omai
 de l'ombra il ver. Che miri? Egli è ben desso.
 Questi son pur que' luminosi rai
 che già tanto fuggivi, or gli hai da presso.
 Perché non schivi il tuo dolor fatale?
 Dov'è il tuo senno? O tua virtù che vale?

Mira e non sa che mira e mira molto
 ma poco pensa e sospirando anela.
 Varia il colore, il favellar l'è tolto,
 sta confusa e smarrita, avampa e gela.
 Tien fiso il guardo in quel leggiadro volto,
 non palesa i desiri e non gli cela.
 Abassa gli occhi per fuggir assalto,
 poi le mani incrocicchia e gli erge in alto.¹⁶⁹ (XII, 174–176)

¹⁶⁷ Plötzlich barst beim Baum, von dem ich erzählte, / die Rinde und der hohle Wurzelstock öffnete sich. / Direkt in der Mitte ging er auf (oh Wunder) / und bot dem Paar den hohlen Bauch dar. / Dann schien auf einen Weg in die Tiefen / Silvana ihren Fuss zu wenden / und Adonis mitzunehmen, soweit die Schale es aushielt, / in die inneren Eingeweide vordringend.

¹⁶⁸ Im dritten Canto wurden Adonis und Venus abwechselungsweise mit Edelsteinmetaphern beschrieben. Siehe Rossi, *Canto III*, S. 43: «[...] perle sono le gocce di sudore sul volto di Adone (9, 7) e i denti del giovane (96, 2), urna di gemme la sua bocca (96, 5), di smeraldo è il suolo sul quale egli riposa (13, 6), d'oro sono le piume di Cupido (23, 5) e le branche della fibbia posta sull'omero di Venere-Diana, il cui vestito è sospeso ad uno zaffiro (57, 3–4), d'argento è Venere in fronte (63, 3) e la nube che avvolge l'amplesso dei due innamorati (153, 5), di rubino è la rosa di 67, 4 e così via.» Ebenfalls im dritten Canto finden sich die Liebesmonologe der Venus, die mit jenen von Falsirena im XII. Canto kontrastieren.

¹⁶⁹ Als ihr Blick auf Adonis ruhte, / nahm sie zuerst wahr, dass sie verletzt war, und dann, dass sie angesehen wurde. / Staunen, Angst, Scham und Verwunderung / liessen sie zweifeln, lebendig zu sein. / Zuerst wurde sie bleich, dann leuchtend rot, / und durch ihre Venen ging ein grosses Zittern. / Sie spürt, wie sich ihr Herz quasi in der Mitte öffnet, / und weiss sich mit ihren Künsten nicht zu wehren. // Falsirena, worüber staunst du? Weshalb bist du derart / aufgelöst? Das ist jenes Anlitz, / vor dem du dich lange gefürchtet hast. Hier ist jetzt / die Wahrheit dieses Schattens. Worüber staunst du? Er ist es. / Das sind lediglich die leuchtenden Strahlen, / vor denen du seit langem fliehst, jetzt hast du sie in deiner Nähe. / Weshalb meidest du nicht den Schmerz deines Schicksals? / Wo ist dein Verstand? Was nützt dir jetzt deine Kraft? // Sie staunt und weiss nicht, dass sie staunt,

Die erste Stanze ist vom Reim «ciglia – meraviglia – vermiglia» durchdrungen: Das Staunen mischt sich mit Scham und zeigt deutliche körperliche Reaktionen. «[T]remor» fließt durch Falsirenas Venen und sie fühlt, wie ihr das Herz herausgerissen wird (XII, 174). Sie stirbt, obwohl sie unsterblich ist – ein «unaussprechliches, unglaubliches Wunder» («meraviglia ineffabile inaudita»), wie Falsirena selbst konstatiert (XII, 206, V. 5). Die zweite Stanze ist durch die rhetorischen Frageausrufe («che miri?») des Erzählers strukturiert. Adonis ist nichts weiter als die Erfüllung ihres Schicksals: Wieso also staunen? Wo sind ihr Verstand und ihre magischen Fähigkeiten geblieben? Gegen das Staunen ist sie machtlos, „es“ staunt quasi in ihr: «Mira e non sa che mira e mira molto» (XII, 176, V. 1). Falsirena übernimmt die Rolle der „furiosen Geliebten“; das Schlussbild – die verschränkten Hände, die hochgehoben werden – gibt der Szene eine figurative, aber zugleich komische Wendung.¹⁷⁰

So wie Venus Adonis in ihren Palast geführt hat, geleitet auch Falsirena Adonis in ihren prächtigen Palast. Analog zu Venus versucht Falsirena, sich dem schlafenden Adonis in verführerischer Aufmachung zu nähern und ihn zu küssen (XII, 240). Analog zum dritten Canto (III, 102) reagiert Adonis mit Staunen, wobei dieses auch an dieser Stelle durch die Antwort Falsirenas ins Komische konvertiert wird:

Ei, che leglier dormiva e 'n parte tratto
s'avea del sonno il natural desio,
a quel moto si scosse e stupefatto
le luci in prima e poi le labra aprio.
«Chi se' tu?» disse. Et ella in languid'atto
e 'n suon piano e sommesso: «Io mi son io».
Stupisce Adon quando di lei s'accorge
e da le piume a reverirla surge.¹⁷¹ (XII, 244)

Die Serie der Analogien wird weiter durchbrochen, als Adonis Falsirena zurückweist. Die Magierin bleibt erschüttert und verwirrt zurück:

Poi che tra lo stupore e la pietate
Adon dubbio tra sé ristette alquanto,
e prestò più benigne e men turbate
l'orecchie a quel pregar, le luci al pianto,
in sua voglia ostinossi a l'ascoltate
note, non men che soglia aspe a l'incanto;
sopir però quelle faville accese
volse, se non pietoso, almen cortese.¹⁷² (XII, 251)

Muta, confusa, attonita mentr'egli
in tal guisa parlò, tacque e sofferse

und staunt doch sehr, / aber denkt nur wenig und verzehrt sich seufzend. / Sie verändert ihre Farbe, das Sprechen wurde ihr genommen, / sie ist verwirrt und verstört, sie glüht und gefriert. / Sie hält ihren Blick an diesem anmutigen Gesicht fest, / ohne ihr Begehren zu offenbaren oder zu verstecken, / sie senkt ihre Augen, um einem Überfall zu entgehen, / dann verschränkt sie ihre Hände und hebt sie nach oben.

¹⁷⁰ RUSSO, *Commento*, S. 1254.

¹⁷¹ Er, der leicht schlief und sich teilweise / das natürliche Begehren des Schlafes zurückzog, / schüttelte sich bei dieser Bewegung und öffnete / erstaunt erst seine Augen und dann seine Lippen. / «Wer bist du?», fragte er. Und sie, schmachend / und mit leisem, unterdrücktem Ton: «Ich bin ich.» / Adonis staunt, als er ihrer gewahr wird, / und erhebt sich aus den Federn, um sich ihr zu empfehlen.

¹⁷² Als dann zwischen Staunen und Mitleid / Adonis zweifelnd dastand / und bald gütiger und weniger unruhig / seine Ohren diesem Bitten, seine Augen dem Weinen lieh, / bestärkten ihn in seinem Vorhaben die gehörten / Töne nicht weniger, als es die Schlange vor dem Zauber zu tun pflegt; / indes machte er sich daran, die entzündeten Funken / zu beruhigen, wenn nicht mitleidig, so doch höflich.

Falsirena infelice e gli occhi begli
rugiadosi di perle al suol converse.¹⁷³ (XII, 259, Vv. 1–4)

Die Magierin ist ihrer Wirkkraft beraubt – daher der Name „Falsirena“ –, was vor dem Hintergrund ihrer literarischen Vorbilder überrascht. Gleichzeitig leistet Adonis – bisher eine passive Figur – plötzlich aktive Gegenwehr. Es hat wiederum ein *rovesciamento* der Rollen stattgefunden.

Galt Adonis' Staunen gegenüber Venus deren überirdischer Schönheit, reagiert Adonis zwar erstaunt über Falsirenas nächtlichen Übergriff, staunt aber nicht über sie als Person oder über ihre Schönheit – obwohl diese als ebenbürtig zu jener von Venus angekündigt wurde. Im ganzen zwölften Canto finden sich keine weiteren staunenden Blicke aufseiten des Adonis¹⁷⁴ – im Gegenteil wird über ihn gestaunt, dass er vor der Pracht, dem Reichtum und der Schönheit Falsirenas regungslos bleibt (XII, 267). Adonis ist damit nicht mehr (nur) seiner jugendlichen Schönheit ein Staunensobjekt, sondern aufgrund seiner unberechenbaren, vielgestaltigen literarischen Rolle.

Nach der Rückweisung beginnt Falsirena mithilfe von Idonias, Adonis mit ihrem Reichtum zu bezirzen. Als er auch diesen zurückweist, sperren sie ihn ein und beschliessen, Magie anzuwenden (XII, 292). Adonis hingegen bleibt standfest, auch als er – verwandelt in einen Vogel und über die gewonnene Bewegungsfreiheit staunend (XII, 165) – zurück nach Zypern fliegt und Venus und Mars zusammen sieht (XIII). Adonis kehrt zwar zurück zu Falsirena, aber nur, um seine menschliche Gestalt wiederzuerlangen und erneut zu fliehen. Er tut dies wiederum in verwandelter Gestalt, verkleidet als Frau.

Als weibliche Gestalt wird Adonis – erneut schlafend – von einer Gruppe von Banditen bestaunt, bevor diese ihn gefangen nehmen.

Appressati costoro al giovinetto,
che dagli occhi dal sonno ancor sopiti
spirava un dolce e languido diletto,
stupefatti restaro e sbigottiti,
quasi a la vista di quel primo aspetto
da repentino folgore feriti.
De l'armi intanto al suon, che tocche e mosse
facean strepito insieme, ei si riscosse.¹⁷⁵ (XIV, 20)

Genauso wie Venus, Silvania, Falsirena und die Banditen reagiert auch Filauero, der mit Adonis im Gefängnis sitzt, mit staunenden Blicken auf Adonis:

Fu messo in compagnia libero e sciolto
d'una fanciulla Adone e d'un donzello
che nel bosco vicin, non era molto,
fur presi e tratti a qual medesimo ostello.
Non sì tosto il donzel mirò quel volto,
unico e senza pari in esser bello,
ch'avidò d'involarne i rai leggiadri
prese con gli occhi ad imitare i ladri.
[...]

¹⁷³ Sie war sprachlos, verwirrt, bestürzt, während er / auf diese Weise sprach; es schwieg und litt / die unglückliche Falsirena und die schönen Augen, / wässrig von den Tränenperlen, richtete sie zu Boden.

¹⁷⁴ Der Erzähler berichtet von der wunderbaren Pracht des Palastes (XII, 162, 189, 271), das Staunen Adonis' aber bleibt aus.

¹⁷⁵ Als diese sich dem Jüngling genähert hatten, / strömte aus dessen Augen, die noch immer schläfrig schlummerten, / ein süßes und sehnsüchtiges Vergnügen; / sie blieben erstaunt und bestürzt stehen, / als wären sie quasi bei diesem ersten Anblick / von einem plötzlichen Blitz getroffen. / Vom Klang der Waffen, die ergriffen wurden und bewegt / rasselten, wurde er wachgerüttelt.

Il fanciul, che non sa ciò che nasconde
 di vero e di viril gonna bugiarda,
 or i bei lumi, or l'auree chiome bionde
 fiso contempla e cupido risguarda.
 Ma quanto mira più, più si confonde
 e più convien che se n'accenda et arda.
 Così sviata dietro al cor che fugge
 l'alma si perde et egli invan si strugge.

Mentre cerca or con gesti, or con parole
 scoprirgli di qual piaga ha il core offeso,
 Adon ben se n'accorge e ben si dole
 di sua follia che 'l sesso in cambio ha preso.¹⁷⁶ (XIV, 29–32)

Filauros Staunen gilt den topischen lyrischen Merkmalen der weiblichen Geliebten: den «bei lumi» und den «auree chiome bionde» – wobei diese Züge, die Adonis bereits im dritten Canto zugeschrieben wurden, durch die Verkleidung unterstützt und legitimiert werden.

Die Episode erinnert an Bradamante und Fiordispina aus dem *Orlando Furioso* (OF, XXV).¹⁷⁷ Im *Orlando Furioso* löst die Rollenverwechslung sich auf, als Ricciardetto – die männliche Version von Bradamante – erscheint und Fiordispinas Liebe sich auf ihn richten kann: Die gleichgeschlechtliche Liebe wird abgewendet. Im *Adone* hingegen bringt Filauro sich um: Er sieht seine tote Schwester in den Kleidern von Licasta/Adonis vor sich und meint, es handle sich bei der Getöteten um Adonis. Die Täuschung wird nicht aufgelöst und endet im Selbstmord. Wiederum ist Adonis zum Objekt staunender Blicke geworden, die ihm mehr Leid als Freude bereiten und die er nicht erwidert.

Adonis selbst ist bereits weitergezogen und begegnet Sidonio, als dieser sich in Liebesklagen windet. Adonis bietet sich als Zuhörer seiner Geschichte an. Sidonio ist überrascht und erstaunt über die höflichen Worte und über die herausragende Schönheit des Adonis.

A questo favellar cortese e pio,
 a quella egregio e signoril presenza,
 il guerrier placò l'ira e ne stupio,
 mirando di beltà tanta eccellenza;
 né men ch'egli di lui, venne in disio
 d'averne a pien contezza e conoscenza,
 e gli occhi intento ne' begli occhi affise
 pensando pur chi fusse, onde venisse.¹⁷⁸ (XIV, 191)

¹⁷⁶ Befreit und losgebunden wurde Adonis / in Gesellschaft eines Mädchens und eines Jünglings gebracht, / die im benachbarten Wald, nicht weit weg, / gefangen und in die gleiche Unterkunft geführt wurden. / Sofort als der Jüngling das schöne Gesicht betrachtete, / einzigartig und unvergleichlich schön, / war er erpicht darauf, die lieblichen Blicke der Räuber abzuwenden / und sie stattdessen mit seinen Augen zu imitieren. // [...] Der Junge, der nicht wusste, was sich tatsächlich / und männlich unter dem trügerischen Rock versteckte, / versenkte seinen Blick erst in die schönen Augen, / dann in die goldblonden Haare und schaute begierig. / Doch je länger er ihn bestaunt, desto verwirrter ist er / und umso mehr schickt es sich, dass er sich entzündet und brennt. / Derart irregeführt hinter dem Herz, das flieht, / verliert sich die Seele und er verzehrt sich vergebens. // Dass er versucht, einmal mit Gesten, einmal mit Worten, / ihm zu offenbaren, mit welcher Wunde er sein Herz versehrte, / nimmt Adonis wohl wahr und bedauert / seine Torheit, den Tausch des Geschlechts ergriffen zu haben.

¹⁷⁷ RUSSO, *Commento*, S. 1430.

¹⁷⁸ Bei diesen höflichen und ehrfurchtsvollen Worten, / diesem vortrefflichen und herrschaftlichen Auftreten, / besänftigte der Krieger seine Wut und staunte, / eine derart vorzügliche Schönheit bewundernd; / genauso wie diesem kam ihm der Wunsch, / ihn genau zur Kenntnis zu nehmen und kennenzulernen, / und er heftete die Augen fokussiert auf diese schönen Augen, / daran denkend, wer er wohl sei und woher er käme.

Sidonio kündigt seine Geschichte als staunen- und mitleiderregend an – es wird eine der wenigen Liebesgeschichten des *Adone* mit glücklichem Ausgang sein, «Porträt einer wahren und treuen Liebe» (XIV, *Allegoria*).

Ma se l'istoria amara e lagrimosa
pur d'intender ti cal, conta ti fia,
e stupir ti farà quanto vuol cosa
ch'altrui pietate e meraviglia dia.¹⁷⁹ (XIV, 194, Vv. 1–4)

Adonis seinerseits präsentiert sich wiederum in veränderter Rolle und überrascht den Leser durch eine philosophische Redeweise. Er sinniert über die Liebe (XIV, 186, 314–317) und reagiert als *cavaliere*¹⁸⁰ mit Bedacht, mitleidig und moralisierend auf Sidonios Geschichte (XIV, 309–310). Unter den staunenden Blicken seiner Gegenüber wandelt sich Adonis' Rolle von Begegnung zu Begegnung, so auch nach dem glücklichen Wiedersehen mit Venus, wenn er in seine (ursprüngliche) Rolle als Jäger zurückkehrt und fruchtlos zu jenem Ort schreitet, an dem sich ein grausames Wildschwein aufhalten soll. Das Bild eines ungeheuren Monsters wird aufgebaut:

Dà fiato allor subitamente al corno
stupido Adon d'un animal sì grosso,¹⁸¹ (XVIII, 73, Vv. 1–2)

Adonis versucht, das Wildschwein zu erlegen, wobei er zuerst erfolglos bleibt (XVIII, 82, Vv. 1–4). Als er schliesslich auf jenen Pfeil zurückgreift, den er Amor entwendet hat, flösst er der «alma inumana» «ardor umano» ein. Wenn selbst ein Wildschwein vor Liebe entbrennen kann, wen erstaunt es da noch, dass Byblis ihren Bruder, Myrrha ihren Vater geliebt hat?

Lo stral, che 'l miglior fianco al mostro colse,
d'umano ardor l'alma inumana accese,
onde quando al fanciul gli occhi rivolse,
che da lunge il trafisse e non l'offese,
vago del danno suo non se ne dolse,
ma per meglio mirarlo il corso stese
et ingordito di beltà si vaga,
miracol novo, inacerbì la piaga.

Chi dunque stupirà che del fratello
ardesse Bibli con infame ardore?
E Mirra, di cui nacque Adone il bello,
ad amar s'accendesse il genitore?
Qual meraviglia fia che questo e quello
per la propria sua specie infiammi Amore,
se nel cor d'una fera ebbe ancor loco
sì violento e mostruoso foco?¹⁸² (XVIII, 85–86)

¹⁷⁹ Aber auch wenn du dich herabsenkst, / um die bittere und tränenreiche Geschichte zu hören, / wird dir erzählt werden, / und es wird dich zum Staunen bringen, wieviel es braucht, / damit in den anderen Mitleid und Verwunderung ausgelöst wird.

¹⁸⁰ RUSSO, *Commento*, S. 1491.

¹⁸¹ Sofort richtet Adonis seine Puste auf das / Horn, über ein derart gewaltiges Tier staunend,

¹⁸² Der Pfeil, der die rechte Seite des Ungeheuers erwischte, / entflammte die unmenschliche Seele mit menschlicher Glut, / sodass, als es die Augen auf den Jungen richtete, / der von weitem ihn durchbohrte, ohne ihn zu beleidigen, / es seine Verletzung nicht beklagte, / sondern es seinen Lauf beschleunigte, um ihn besser bestaunen zu können, / und gierig nach einer derart anmutigen Schönheit – / neues Wunder – verschärfte sich die Wunde. // Wer also wird staunen über den Bruder, / für den Byblis mit schändlicher Glut brannte? / Und über Myrrha, die den schönen Adonis gebar, / die dafür entbrannte, den Vater zu lieben? / Welch Wunder wäre es noch, wenn dieser oder jener / für jemanden der eigenen Familie von Amor entzündet würde, / wenn gar im Herz einer Bestie Platz fand / ein derart gewaltsames und ungeheuerliches Feuer?

Das Staunen über Adonis wird ins Komische transformiert: Das Wildschwein reckt sich, um Adonis besser bestaunen zu können, und vertieft dadurch seine Liebeswunde. Die humoristische Note wird verstärkt, als das Wildschwein – wie Venus und Falsirena – versucht, Adonis zu küssen – wobei dieser Kuss derart heftig ausfällt, dass Adonis dabei stirbt.

Tutta calda d'amor la bestia folle,
senza punto saper ciò che facesse,
col mostaccio crudel baciàr gli volle
il fianco che vincea le nevi istesse,
e, credendo lambir l'avorio molle,
del fier dente la stampa entro v'impresse.
Vezzi fur gli urti: atti amorosi e gesti
non le insegnò Natura altri che questi.

Vibra quei lo spuntone e gli contrasta
ma l'altro incontra lui s'aventa e serra,
rota le zanne infellonito e l'asta
che l'ha percosso e che 'l disturba afferra,
e di man gliela svelle e far non basta
Adone alfin che non sia spinto a terra.
L'atterra e poi con le ferine braccia
il cinghial sovra lui tutto si caccia.¹⁸³ (XVIII, 95–96)

Dass der Tod des Adonis derart humoresk dargestellt wird, gibt dem Mythos eine neue und unerwartete Wendung. Das tragische Finale wird suspendiert und – wie im vorangehenden Kapitel dargestellt – in ein episches Finale überführt.

Allen *innamoramenti* sind die staunenden Blicke vor der Schönheit des Adonis gemein – sie machen aus dem mythischen Helden eine feminisierte Figur der Liebeslyrik. Während Adonis die staunenden Blicke nur an Venus zurückgibt, sind sie in den weiteren *innamoramenti* – die gleichsam als *rovesciamenti* der Liebesszene mit Venus betrachtet werden können – Auslöser von Wandlungen, die der Mythos genauso wie die Figur des Adonis durchlebt.

7.4.3 Die Kunst

Wie in der *Galeria* spielt die Kunst auch im *Adone* eine zentrale Rolle. Die Beschreibungen von Palazzi und Gärten sowie kleinerer Kunstobjekte wie Gemälden und Vasen sind nahtlos in die Handlung eingefügt. Dabei erweisen sich Natur und Kunst als gegenseitige Abbilder: Die Natur wird als Kunstwerk dargestellt, während den Kunstwerken natürliche Lebendigkeit zugeschrieben wird.¹⁸⁴ Über beides – die künstliche Natur und die lebendige Kunst – wird gestaunt. So bewundert die Natur die Eingangspforte zum Palast Amors:

Vero il finto dirà, vero et espresso
uom che v'abbia le luci intente e fise.

¹⁸³ Die irrsinnige Bestie, völlig erhitzt vor Liebe, / ohne zu Wissen, was sie tat, / wollte ihn mit der grausamen Schnauze küssen / auf der Seite, die weisser als der Schnee ist, / und meinent, das weiche Elfenbein zärtlich zu lecken, / drückte sie ihm den kühnen Zahn hinein. / Die Stösse waren Liebkosungen: andere Liebeshandlungen / und Gesten hat ihm die Natur nicht beigebracht. // Dieser schwingt die Lanze und tritt ihm entgegen, / aber der andere stürmt auf ihn zu und klemmt ihn ein, / noch wütender kreist er mit den Zähnen und ergreift den / Speer, der ihn getroffen hat und ihn stört, / und reisst ihn ihm aus der Hand, und Adone kann / nichts tun, um nicht zu Boden geworfen zu werden. / Das Wildschwein reisst ihn nieder und / wirft sich mit den bestialischen Armen auf ihn.

¹⁸⁴ Vgl. dazu beispielsweise II, 22, oder VI, 134.

L'opra, ch'opra è de l'Arte e quasi spira,
com'opra di sua man, Natura ammira.¹⁸⁵ (II, 22, Vv. 5–8)¹⁸⁶

Auch Adonis bewundert den Eingang des Palastes.

Quanto Adon più da presso al loco fassi,
più la mente gl'ingombra alto stupore.
– Questo è il ciel de la terra e quinci vassi
a le beatitudini d'Amore. –
Cosi, colà volgendo i guardi e i passi,
in fronte gli mirò scritto di fore.
Tutto d'incise gemme era lo scritto,
tarsiato a caratteri d'Egitto.¹⁸⁷ (II, 33)

Die Stanze liest sich als *rovesciamento* des Pilgerweges von Dante: Wie es die Inschrift an der Schwelle des Palastes anzeigt, ist Adonis unterwegs zu einer sinnlichen Liebeserfüllung, nicht zum himmlischen Paradies.¹⁸⁸ Die Neuartigkeit des Palastes wird unterstrichen durch den Vergleich des staunenden Adonis mit einem «attonito villano» und Christoph Kolumbus:

Somiglia Adone attonito villano,
uso in selvaggio e poverel ricetta,
se talora a mirar vien di lontano
pompa real di cittadino tetto.
Somiglia il domator de l'oceano
quando, d'alto stupore ingombro il petto,
vide primiero in region remote
meraviglie novelle e genti ignote.¹⁸⁹ (V, 8)¹⁹⁰

Kaum setzt Adonis einen Fuss in den Palast, wird er zum Gefangenen Amors (V, 10, Vv. 3–4). Adonis bleibt regungslos vor Staunen – «den Mund öffnet er nicht, die Augen bewegt er nicht» (V, 13, V. 4) –, bis Merkur sich seiner annimmt und mit den Mythen von Narziss, Ganimedes, Kyparissos, Ila und Atide sowie dem Schauspiel über Atteone sein Schicksal vorausweist.

Gemeinsam mit Venus gelangt Adonis in den «*GARTEN DES VERGNÜGENS*» (VI, *Allegoria*). Die Natur des Menschen, der bereits in den *Dicerie sacre* als vollendetes göttliches Kunstwerk gepriesen wurde, spiegelt sich an dieser Stelle wider:¹⁹¹

«Non pensar tu che senza alto disegno
(disse volto Mercurio al bell'Adone)

¹⁸⁵ Als wahr wird er das Erfundene bezeichnen, wahr und klar, / der Mensch, der seine Augen fokussiert und fest darauf richtet. / Das Werk, das ein Werk der Kunst ist und quasi atmet, / wird die Natur als Werk ihrer Hände bewundern.

¹⁸⁶ Vgl. dazu ebenso die Ekphrasis von Vasen, auf denen die Geburt der Venus dargestellt wird (VII, 133–136).

¹⁸⁷ Je mehr Adonis sich dem Ort nähert, / desto mehr verstellt grosses Staunen seinen Geist. / – Das ist der Himmel auf Erden und hier entlang geht es / zu den Freuden Amors. – / Darüber wunderte er sich, als er darauf den Blick und die Schritte richtet, / geschrieben am Eingang des Palastes. / In die ganze Schrift waren Edelsteine eingeprägt, / mit ägyptischen Intarsien verziert.

¹⁸⁸ Ohne Konsequenzen wird er in den goldenen Apfel beißen, der im Palastgarten an einem diamantenen Baum hängt (II, 38–39). Es handelt sich dabei wiederum um ein «*rovesciamento*, in qualche misura la profanazione, del racconto di Genesi» – der süsse Apfel verheisst eine Verdoppelung der Liebe (RUSSO, *Commento*, S. 246). Diese neue Erzählung Marinos fliesst nahtlos in jene des Urteils von Paris ein. Marino transformiert die biblische und die mythologische Erzählung in seine eigene Version des Adonis-Mythos.

¹⁸⁹ Adonis gleicht einem enteisterten Bauernlummel, / gewohnt an die Wildnis und eine ärmliche Unterkunft, / wenn dieser bisweilen von weitem herkommt, / um die königliche Pracht der städtischen Häuser zu bestaunen. / Er gleicht dem Bändiger des Ozeans, / als dieser, die Brust erfüllt von grossem Staunen, / zum ersten Mal in entfernten Regionen / neue Wunderwerke und unbekannte Menschen erblickte.

¹⁹⁰ Vgl. ebenso V, 13.

¹⁹¹ Vgl. dazu VI, 16, Vv. 1–4.

fondata abbia Ciprigna entro il suo regno
 questa sì vaga e florida magione,
 ch'intelletto divin, celeste ingegno
 nulla a caso giamai forma o dispone;
 misterioso il suo edificio tutto
 a sembianza de l'uomo è qui costruito.

Del corpo uman la nobile struttura
 in sé medesima ha simmetria cotanta,
 ch'è regola infallibile e misura
 di quanto il ciel con l'ampio tetto ammanta.
 Tal fra gli altri animali il fe' Natura,
 che solo siede e sol dritto si pianta
 e, come l'alma eccede ogni altra forma,
 così d'ogni altro corpo il corpo è norma.

Le meraviglie che comprende e serra
 non son possenti ad agguagliar parole;
 né nave in onda, né palagio in terra,
 né teatro, né tempio è sotto il sole,
 né v'ha machina in pace, ordigno in guerra,
 che non tragga il model da questa mole;
 trovano sì perfetta architettura
 il compasso e lo squadra ogni figura.

Miracol grande, in cui con piena intera
 Giove de' doni suoi versò l'eccesso,
 de la divinità sembianza vera,
 imagin viva e simulacro espresso.
 Quasi in angusta mappa immensa sfera,
 fu l'universo epilogo in esso:
 tien sublime la fronte, alte le ciglia,
 sol per mirar quel ciel che l'assomiglia.¹⁹² (VI, 8–11)

Während der Palastgarten eine «sembianza» des Menschen darstellt, ist der Mensch eine «sembianza vera» und eine «imagin viva» der «immensa sfera» des Universums, wobei insbesondere Letzterer das Staunen gilt.¹⁹³ Im Mittelpunkt steht somit weder der Mythos noch die Ekphrase des wunderbaren Gartens, sondern der Mensch.

Die Gärten sind den fünf Sinnen des Menschen nachgebildet; Seh-, Geruchs-, Geschmacks-, Hör- und Tastsinn – kulminierend im Liebesakt – werden physiologisch und philosophisch erläutert. Adonis betritt den ersten Garten, den Garten der Sehkraft, voller Staunen:

¹⁹² «Denk nicht, dass ohne hohen Plan / (sagt Merkur, dem schönen Adonis zugewandt) / Ciprigna in ihrem Reich begründet habe / ein derart reizendes, blühendes Domizil, / dass göttlicher Intellekt, himmlisches Talent / niemals etwas zufällig formt oder anordnet. / Ihr ganzes Gebäude ist geheimnisvoll / nach dem Aussehen des Menschen gebaut. // Vom menschlichen Körper trägt die edle Struktur / in sich so viel Symmetrie, / dass diese unfehlbare Regel und Mass ist, / insofern sie den Himmel mit weitem Dach bedeckt. / Unter den anderen Tieren hat die Natur ihn so gemacht, / dass er seinen alleinigen Vorsitz und sein alleiniges Recht pflanzt, / und so, wie seine Seele jede andere Form übersteigt, / ist auch sein Körper die Norm jedes anderen Körpers. // Den Wunderwerken, die er umfasst und einschliesst, / kann nicht mit Worten beigegeben werden; / weder gibt es ein Schiff auf Wellen, noch einen Palast auf Erden, / weder ist ein Theater, noch ein Tempel unter der Sonne, / weder gibt es eine Maschine im Frieden, noch Geräte für den Krieg, / die nicht das Modell dieses Werkes in sich tragen; / eine derart perfekte Architektur finden / der Zirkel und der Winkel jeglicher Figur. // Grosses Wunder, in das Jupiter mit Fülle / seine Geschenke im Übermass goss, / mit dem wahrhaftigen Aussehen der Göttlichkeit, / lebendiges und ausdrückliches Abbild. / Sozusagen eine immense Sphäre auf einer kleinen Karte, / wurde das Universum in ihm zusammengefasst: / Er hat eine erhabene Stirn, hohe Augenbrauen, / nur um den Himmel zu bestaunen, der ihm gleicht.

¹⁹³ Vgl. dazu *DS*, I, 106–107, 234.

Qui tacette Cillenio, e con tai detti
da lo stupore il giovane riscosse,
che de l'orto gioioso era in quel punto
già nel primo sogliare entrato e giunto.¹⁹⁴ (VI, 18, Vv. 5–8)

Nach der Beschreibung des Auges werden Adonis und Venus zu bemalten Loggien geführt – berühmte Maler und Motive werden vorgestellt. Die Aufforderung zum Betrachten und Staunen – «vedi» und «mira» – leitet die Blicke von Adonis und dem Leser gleichermaßen, ebenfalls wird die Narration in den Stansen 59–73 dadurch strukturiert und vorwärtsgetrieben.

Die Betrachtung der Bilder im Garten des Sehnsinns findet ihren Höhepunkt darin, dass Adonis sich vor lauter Staunen selbst in eine Statue bzw. ein Bild transformiert:

Sì dice l'un, l'altro gli sguardi e l'orme
a le mura superbe intento gira,
e mentre queste et altre illustri forme,
di cui son tutte effigiate, ammira,
sembra, né sa s'ei vegghia o pur s'ei dorme,
statua animata, imagine che spira,
anzi più tosto un'insensata e finta
tra figure spiranti ombra dipinta.¹⁹⁵ (VI, 74)¹⁹⁶

«Gira – ammira – spira» ebenso wie «finta – dipinta» sind Reime, die in Marinos Werken mehrfach vorkommen.¹⁹⁷ Sie sind thematisch zentral: Das lebendig Wirkende wird bewundert und bestaunt, wobei der artifizielle und fiktive Charakter stets betont wird. Das Verb *girare* markiert die „verdrehte“ Konstitution des Betrachteten: Das Lebendige wirkt künstlich, das Künstliche lebendig.

So werden denn auch die Blumen im Garten des Geruchsinns nicht als Pflanzen, sondern als «raffinierte [...] Gemälde» und «vortreffliche Werke» präsentiert. Sie wurden als «ungewöhnliche Wunderwerke» («meraviglie inusitate») von Amor geschaffen (VI, 122–124). Zwar geben die wohlriechenden Blumen Anlass zur Beschreibung des menschlichen Riechorgans, in erster Linie aber sind in ihnen mythologische und enkomiastische Erzählungen verkörpert. Die Rolle des Erzählers ist an dieser Stelle sehr präsent, er bricht bewusst mit der erzählten Zeit: So nimmt er die Metamorphose des Adonis in eine Blume vorweg (VI, 133) oder preist die Lilie als Symbol des französischen Königshauses, dem er eine gloriose Zukunft sowie blutige Kriege voraussagt (VI, 135–136). Ausserhalb der Lesererwartung situiert sich insbesondere die Beschreibung der Passionsblume. Der Erzähler verdeutlicht, dass die Passionsblume nicht (zwingend) Teil des Palastgartens ist, sondern seiner Imagination entspringt und einen neuen Inhalt in den Mythos einbringt: die Passionsgeschichte Christus'.

Non so se v'era ancor la granadiglia,
ch'a noi poscia mandò l'indica piaggia,

¹⁹⁴ Hier schwieg Cillenio, und mit dem Gesagten / wurde der Jüngling vom Staunen vereinnahmt, / als er an diesem Punkt im freudvollen Garten / über die erste Schwelle eingetreten und angekommen war.

¹⁹⁵ So sagt der eine, und der andere dreht seinen Blick und seine Füße / fokussiert auf die herrlichen Mauern, / und während er diese und jene illustren Formen, / die alle abgebildet sind, bewundert, / scheint es, als ob er nicht mehr wüsste, ob er wach sei oder schlafe, / eine beseelte Statue, ein Bild das atmet, / ja sogar ohne Sinne und künstlich, / ein gemalter Schatten zwischen atmenden Figuren.

¹⁹⁶ RUSSO, *Commento*, S. 623: «Tale é lo stupore di Adone che rimane attonito, immobile, tanto da sembrare anch'egli immagine dipinta (un'insensata e finta ... ombra dipinta), persino meno vivida di quelle che vi sono soltanto effigiate e che pure sembrano viventi (figure spiranti).»

¹⁹⁷ Vgl. z. B. die Statue [4A.] der Medusa in der *Galeria* oder die nachfolgend zitierte Stanze 78 aus dem sechsten Canto.

di natura portento e meraviglia,
e ceda ogni altra pur stirpe selvaggia.¹⁹⁸ (VI, 137, Vv. 1–4)

Die Passionsblume ist «grösstes Wunder der Erde», sie ist sowohl ein Buch, in das Christus seine Leiden eingeschrieben hat, als auch ein Bild Gottes, in dem die Leiden Christus' und die Erlösung der Menschheit dargestellt sind.

[...]
fiore, anzi libro, ove Gesù trafitto
con strane note il suo martirio ha scritto.¹⁹⁹ (VI, 138, Vv. 7–8)

Ahi, qual pennello in te dolce e pietoso
trattò la man del gran pittore eterno?
E con qual minio vivo e sanguinoso
ogni suo strazio espresse et ogni scherno?
Di quai fregi mirabili pomposo
al sol più caldo, al più gelato verno
dentro le tue misteriose foglie
spieghi l'altrui salute e le sue doglie?²⁰⁰ (VI, 141)

Te sol l'Aurora in oriente ammiri,
tue pompe invidi e tua beltà vagheggi;
in te si specchi, a te s'inchini e giri
stupido il Sol da' suoi stellanti seggi.²⁰¹ (VI, 144, Vv. 1–4)

Die Passionsblume übertrifft die Blumen der Antike (VI, 139), sie wird von Aurora bewundert und beneidet, sie ist Mittelpunkt der staunenden Sonne, wird gar von ihr umkreist. Die Passionsblume erweitert den Lustgarten um eine neue Dimension – den körperlichen Schmerz Christus' – und verkehrt damit seine ursprüngliche Bedeutung.

Bisweilen tritt die Kunst selbst an die Stelle der Erzählung, wenn beispielsweise die Geburt der Venus im siebten Canto (*LE DELIZIE*) in der Form von darstellenden Vasen erzählt wird. Auch in der Abbildung der mythischen Figur wird die Nähe zur Realität hervorgehoben – Fiktion und Realität überschreiben sich.

In un de' vasi il simulacro altero
de la diva del loco è sculto e finto,
ma sì sembante è il simulato al vero
che l'esser dal parer quasi n'è vinto.
Il sanguigno concetto e 'l suo primiero
fortunato natal v'appar distinto.
Miracolo a veder come pria nacque,
genitrice d'Amor, figlia de l'acque.²⁰² (VII, 133)

¹⁹⁸ Ich weiss nicht, ob es auch Passionsblumen hatte, / die uns danach die indischen Ufer schickten, / von Natur aus Wunder und Wunderwerk, / vor der jede andere Wildblumenart zurückweicht.

¹⁹⁹ [...] / Blume, eher ein Buch, in das der gekreuzigte Jesus / mit sonderbaren Zeichen sein Martyrium eingeschrieben hat.

²⁰⁰ Ah, welchen Pinsel hat an dir, lieblich und erbarmungsvoll, / die Hand des grossen ewigen Malers angewandt? / Und mit welch lebendigem und blutigem Rot / hat er alle seine Leiden und jede Verhöhnung ausgedrückt? / Mit welch wundervollen Verzierungen, prunkvoll / in der warmen Sonne; im gefrorenen Winter, / in deinen geheimnisvollen Blättern, / drückst du das Wohl und die Schmerzen des anderen aus?

²⁰¹ Dich alleine bewundert Aurora im Orient, / deinen Prunk beneidet und deine Schönheit ersehnt sie; / in dir spiegelt sich, vor dir verbeugt und wendet sich / erstaunt die Sonne von ihren gestirnten Sitzen aus.

²⁰² In einer der Vasen ist das erhabene Abbild / der lokalen Göttin geformt und dargestellt, / aber derart ähnlich ist das Abbild der Realität, / dass das Sein vom Schein beinahe besiegt wird. / Die leidenschaftliche Empfängnis und ihre / glückliche Geburt erscheinen deutlich. / Es ist ein Wunder, zu sehen, wie sie geboren wurde, / die Mutter Amors, Tochter der Meere.

Mit «[v]edresti» richtet sich der Erzähler im Konditional an den Leser: Du könntest sehen, wie der Schaum sich in Gold und schliesslich in goldene Haare verwandelt, wenn du die Vasen genauso wie Venus und Adonis vor Augen hättest. Der Erzähler überbrückt die fehlende Nähe des Lesers zu den Vasen, indem er die statische Darstellung in eine dynamische wandelt. Bis – «O meraviglia» – der Körper der Göttin zum Vorschein kommt.

Vedresti per lo liquido elemento
 nuotar la spuma grvida e feconda,
 poscia in oro cangiarsi il molle argento
 e farsi chioma innanellata e bionda.
 La bionda chioma incatenando il vento
 serpeggia e si rincrespa, emula a l'onda.
 Ecco spunta la fronte a poco a poco,
 già l'acque a' duo begli occhi ardon di foco.
 O meraviglia, e trasformar si scorge
 in bianche membra alfin la bianca spuma.
 Novo sol da l'Egeo si leva e sorge,
 che 'l mar tranquilla e l'aria intorno alluma;
 sol di beltà, ch'altrui conforto porge
 e dolcemente l'anime consuma.
 Così Venere bella al mondo nasce,
 un bel nicchio ha per cuna, alghe per fasce.²⁰³ (VII, 135–136)

Die Transformation als Verlebendigung wird vom Erzähler geleistet. Schaum wandelt sich zur Göttin, während das Bild sich in der Erzählung verlebendigt. Die mythische und die mediale Transformation überlagern sich.

Im zehnten Canto wird Adonis nach dem Himmelskreis, der die Natur verkörperte, zum Himmel Merkurs und zum Palast der Kunst geleitet, der jedes Gebäude, jedes Kunstwerk (X, 117, V. 4) übertrifft. Merkur weist Adonis an, das Gesehene zu bestaunen – «mira» leitet erneut den Blick von Protagonist und Leser.²⁰⁴ Im Palast der Kunst werden die Künste des Triviums und des Quadriviums gelehrt,²⁰⁵ wobei die klassischen Fächer um Malerei, Bildhauerei, Geographie, Recht, Medizin und Philosophie erweitert werden. In der Poesie sind alle Wissenschaften vereint:

Or mira a l'ombra de la sacra pianta,
 fregiata il crin de l'onorate foglie,
 la Poesia, che mentre scrive e canta
 il fior d'ogni scienza insieme accoglie.
 La favola è con lei, ch'orna et ammantà
 le vaghe membra di pompose spoglie;
 l'accompagna l'Istoria, ignuda donna,
 senza vel, senza fregio e senza gonna.²⁰⁶ (X, 139)

²⁰³ Du wirst durch das flüssige Element / den Schaum schwimmen sehen, voll und fruchtbar, / und dann das nasse Silber sich in Gold / und in eine Haarpracht verwandeln, lockig und blond. / Das blonde Haar, den Wind fesselnd, / schlängelt und kräuselt sich, den Wellen nacheifernd. / Da erscheint die Stirn, Stück für Stück, / und schon brennt das Wasser mit zwei schönen Augen. // Oh Wunder, und verwandeln sieht man / in helle Glieder schliesslich den weissen Schaum. / In der Ägäis sieht man eine neue Sonne, / die das Meer beruhigt und die Luft erhellt; / Sonne der Schönheit, die Trost bringt / und lieblich die Seelen vereinnahmt. / So kommt die schöne Venus zur Welt, / eine schöne Muschel hat sie als Wiege, Algen als Windeln.

²⁰⁴ X, 118, 119, 129, 136, 137, 139, 146.

²⁰⁵ RUSSO, *Commento*, S. 1011.

²⁰⁶ Jetzt bestaune im Schatten der heiligen Pflanze, / das Haar verziert mit den ehrwerten Blättern, / die Dichtung, die, während sie schreibt und singt / die Blume jeder Wissenschaft in sich versammelt. / Die Erzählung ist mit ihr, und schmückt und umhüllt / die

Gleichsam im Palast der Kunst befindet sich ein grosses Arsenal (X, 142, V. 2), in dem die Erfindungen der berühmtesten Künstler (X, 142, V. 8) versammelt sind. Die Ideen zu diesen Erfindungen sind ursprünglich der Kunst entsprungen (X, 143, V. 4). Als Höhepunkt der Erfindungen preist Merkur die «sfera rotante»,²⁰⁷ die er selbst nach dem Vorbild des «grossen souveränen Schöpfers» (X, 170, V. 7) geschaffen hat:

Ma più non dimoriam, ché poi ch'a questi
t'ho scorto eterni e luminosi mondi,
converrà ch'altro ancor ti manifesti
de' secreti del fato alti e profondi,
e vie molto maggior che non vedesti
meraviglie vedrai, se mi secondi.»
Qui tacque e 'n ricca loggia e spaziosa
il condusse a mirar mirabil cosa.²⁰⁸ (X, 167)

E che sia ver, rivolgi a questa mia
adamantina fabrica le ciglia;
dì se vedesti o s'esser può che sia
istromento maggior di meraviglia.
Composta è con tant'arte e maestria
ch'al globo universal si rassomiglia;
mirar nel cerchio puoi limpido e terso
quanto l'orbe contien de l'universo.²⁰⁹ (X, 172)

Die «sfera rotante» Merkurs ist in einer Loggia des Kunstpalastes angelegt. Selbst ein Kunstwerk und «istromento maggior di meraviglia», ist in ihr – genauso wie im Menschen – das ganze Universum abgebildet.

The intuition that [...] „there exists an invisible center from which all the arts arise“ is finally verbalized in this period. The favored term for this „invisible center,“ the emotional and intellectual „hub“ around which such discourse revolved, was, of course, „meraviglia,“ the acknowledged initiator, producer, and product of art itself.²¹⁰

Die «sfera rotante» ist in der Mitte des *Adone* angesiedelt und bildet den Höhepunkt der Abbildungen, von denen in den vorangehenden Canti die Rede war. In ihr kulminieren die *meraviglie* der Kunst und des Erzählens, aus ihr gehen die Transformationen des Mythos und der Figuren hervor.

7.5 Konklusion

Im Gegensatz zu Francesco Colonna, der in der *Hypnerotomachia Poliphili* die Artifizialität der literarisch-architektonischen Landschaft in den Vordergrund rückt, fasst Marino nicht nur die Dichtung, sondern auch das Universum und den Menschen als genuin poetische und damit erstaunliche Kunstwerke. Entsprechend werden in den *Dicerie sacre* die christlichen Reliquien, aber auch Christus und seine Passionsgeschichte als göttliche Kunst und als Inkarnation des göttlichen Wortes gefasst. Aus dem *verbo eterno* ist die Schöpfung

lieblichen Glieder mit prunkvollen Kleidern; / es begleitet sie die Geschichte, eine nackte Frau / ohne Schleier, ohne Schmuck und ohne Kleid.

²⁰⁷ RUSSO, *Einleitung zum zehnten Gesang*, S. 951.

²⁰⁸ Aber halten wir uns nicht länger auf, denn nachdem / ich dich zu diesen ewigen und leuchtenden Welten geführt habe, / wird es sich lohnen, dass ich dir noch mehr zeige / von den grossen und tiefen Geheimnissen des Schicksals, / und weit grössere Wege, die du noch nicht gesehen hast, / Wunder wirst du sehen, wenn du mir folgst.» / Hier schwing er und führte ihn in ein eine reiche / und geräumige Loggia, um eine wunderbare Sache zu bestaunen.

²⁰⁹ Und dass es wahr sei, wende deine Augen / zu dieser meiner diamantenen Schöpfung; / sag, ob du je gesehen hast oder ob es je / ein grösseres Instrument der Wunder geben könne. / Es ist geschaffen mit derart viel Kunstfertigkeit und Meisterschaft, / dass es der Kugel des Universums gleicht; / bestaunen kannst du im Kreis, klar und rein, / wie viel die Kugel vom Universum beinhaltet.

²¹⁰ TERRI LEE FRONGIA, *The aesthetics of the marvelous: Baroque „meraviglia“ and Marino's „Galeria“*, Riverside 1990, S. 202.

hervorgegangen, die in den *Dicerie sacre* als Bild gepriesen und im *Adone* vom Erzähler als *sfera rotante* nachgebildet wird. Das schöpferische Wort wohnt Gott und dem Dichter gleichermassen inne, wobei der Dichter in seinen Werken die Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit des göttlichen Universums genauso wie dessen Ordnung und perfekte Architektur (*AD*, VI, 10, V. 7) wiederzugeben vermag.

Die Betrachtung der Welt und des Menschen als Kunstwerke führt in *La Galeria* dazu, dass die Abbildungen religiöser, historischer und mythischer Figuren gleichberechtigt nebeneinanderstehen, dass das Bild lebendiger wirkt als die reale Figur und die Wirkung des Bildes bzw. der Statue – sei diese emotionaler oder sinnlicher Natur – jene der dargestellten Inhalte übertrifft. Die bildliche Darstellung wird zudem durch die poetische überhöht, denn noch stärker als die *pittura* entspringt die Dichtung dem *ingegno* des Poeten. Die „Bilder“ der *Galeria* sind keine Ekphrasen, sondern fiktive Gebilde, die in ihrem Kern ein originelles *concetto* des Autors transportieren. Der abbildende und nachahmende Charakter der Kunst tritt damit ganz hinter den kreativen Aspekt zurück – genauso hat schon Patrizi den schöpferischen Aspekt der Dichtung betont.

Im *Adone* wird ein literarisches Universum präsentiert, das die Vielgestaltigkeit der poetischen Darstellung in einem fortlaufenden Transformationsprozess vorführt. Dieser umfasst die Sprache und die Narration genauso wie den Mythos und dessen Figuren. Wie schon in den *Dicerie sacre*, in denen das Staunen über die göttlichen und das Staunen über die poetischen Schöpfungen zusammengeführt werden, und in der *Galeria*, in der das Staunen die Transformation der Bilder in Gedichte und deren Wirkung betraf, wird es auch im *Adone* zur zentralen Reaktion auf die vielgestaltige dichterische Gestaltung. Zum einen wird es als Staunen über die Schönheit des Protagonisten zur Oberfläche, unter der sich die vielfältigen Metamorphosen des Adonis – das eigentlich Erstaunliche des Werkes – vollziehen, zum anderen stellt es dessen Kunstcharakter heraus, wenn sich sogar Adonis vor den poetischen Gebilden aus lauter Staunen in eine Statue zu verwandeln droht.

Die Rolle des Staunens als übergeordnete Reaktion auf die Dichtung, wie sie in den eingangs erwähnten Briefen thematisiert wird, bestätigt sich in der Analyse von Marinos Werken. Ebenso finden wir in ihnen die zum Staunen gehörenden poetischen Qualitäten verinnerlicht: 1. *novità*, 2. *stravaganza*, 3. *vivezza*, 4. *spiritosità* und *fantasia* sowie 5. *libertà*. Die drei untersuchten Texte sind neu in ihrem Inhalt und insbesondere in ihrer Form, sie sind extravagant, insofern als sie die Kunst – allen voran die Dichtung – auf eine Ebene mit der Schöpfung, den Dichter auf eine Ebene mit dem göttlichen Schöpfer stellen, sie sind lebendig und geistreich, insofern sie nur bedingt auf Vorlagen zurückgreifen und diese vielfältig erweitern, verbinden und transformieren. Alles in allem zeugen die Werke Marinos von grosser künstlerischer Freiheit – einer Freiheit, wie sie vor ihm schon von Colonna und Patrizi, ansatzweise auch schon von Poliziano, Pontano und Fracastoro propagiert wurde.

Als Kulminationspunkt einer Poetik der *meraviglia* kann Marino insofern bezeichnet werden, als er den schöpferischen Aspekt der Dichtung konsequent zu seiner Vollendung führt, wenn er ihn mit der göttlichen Schöpfung und dem Staunen über diese gleichsetzt. Weiter richtet er seinen Fokus gezielt auf die Wirkung der Dichtung, die sich im Staunen über die Fähigkeit der poetischen Sprache und des Dichters manifestiert. Diese Fähigkeit gründet insbesondere auf der Fiktion und Transformationskraft dichterischer Sprache – zwei Elementen, die von Pontano bis hin zu Patrizi zentrale Bestandteile einer Poetik des Staunens darstellen.

8 Ausblick

Nachdem die in der Einleitung aufgeführten Spezifika einer Ästhetik und Poetik des Staunens¹ in den verschiedenen Kapiteln differenziert und detailliert herausgearbeitet werden konnten, stellt sich an dieser Stelle die Frage nach einer übergeordneten Konklusion sowie nach einem Ausblick auf Themen und Bereiche, die in Zusammenhang mit einer poetologischen Erforschung des Staunens weiterführend untersucht werden könnten. Entsprechend werde ich im Folgenden eine Reihe von Begriffen hervorheben und erläutern, die mir für die vorliegende wie auch für weiterführende Arbeiten besonders fruchtbar erscheinen. Bevor ich dies tue, gilt es jedoch Bezug zu nehmen auf die begriffs- und ideengeschichtliche Anlage dieser Arbeit, insbesondere auf die Frage, ob mit den untersuchten Autoren eine historische Entwicklung des poetologischen Staunensbegriffs nachgewiesen werden kann oder nicht. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass das Staunen für alle Autoren eine zentrale Komponente ihrer Poetik darstellt, wobei der Fokus dieser Poetiken – und entsprechend auch des Staunens – je nach Autor unterschiedlich gelagert ist: Poliziano nimmt eine Bestimmung der Dichtung über die Wirkkraft des orphischen Gesangs und deren Übertragung vor. Pontano grenzt die Dichtung von der Rhetorik und der Geschichtsschreibung ab. Colonna hebt die Imaginations- und Gestaltungsfähigkeit des Dichterkünstlers hervor. Vida versucht, bei seinen Schülern über die Bewunderung Vergils Begeisterung für die Dichtung zu wecken. Fracastoro untersucht den erkenntnistheoretischen Wert der Dichtung. Patrizi definiert das Ziel der Dichtung in der Verbindung von *mirabile* und *maraviglia* und fokussiert sich auf die physiologische und psychologische Bewegung des Staunens. Marino definiert die Dichtung über die Schöpfungs- und Transformationskraft des dichterischen Wortes.

Wenngleich diese Ausrichtungen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich scheinen, liegt ihnen ein gemeinsames Ziel zugrunde: Sie versuchen, den Wesenskern der Dichtung zu ergründen. Und es scheint, dass alle Autoren auf unterschiedlichen Wegen zur selben Erkenntnis gelangen: Das Spezifische der Dichtung ist das Staunen, denn durch dieses werden sowohl das Neue und Offene auf produktionsästhetischer Seite wie auch die tiefgreifende kognitive, emotionale und sinnliche Leseerfahrung ermöglicht.

Aufgrund der unterschiedlichen Perspektiven – und auch der unterschiedlichen Kontexte, in denen die Autoren sich bewegten – scheint mir ein vergleichender Ansatz, wie ich ihn in der Arbeit verfolgt habe, vielversprechender als ein evolutiver. Dennoch lassen sich einige grobe Entwicklungszüge festhalten:

1. Die Verankerung im antiken Mythos wird gelockert. Schon Pontano war sehr frei im Umgang mit antiken Quellen und erfand neue, neapolitanische Mythen. Colonna schaffte sich eine eigene, fantasievolle Traumwelt. Dennoch blieben bei beiden Autoren die Nähe und die Verbindung zum antiken Mythos – sei dies als *favola* oder als Folie einer antik-mythologischen Welt – präsent. Marino führt diesen experimentellen Umgang mit dem Mythos noch weiter, indem er ihn durch unzählige Verwandlungen in „neue“ Literatur auflöst. Die Antike dient zwar noch als Ideengeberin, wird aber auf inhaltlicher, gattungsspezifischer und stilistischer Ebene von neuem Material überholt. Als Motor dieser Entwicklung dient in entscheidendem Ausmass das Staunen, das mit seinem Vorzug des Neuen die Loslösung von der Tradition vorantreibt.

¹ Zu diesen Spezifika zählen Eklektizismus und Experimentierfreude, Neuheit (*innovatio*), Fiktion, intuitives Erkennen, Bildlichkeit, dichterische Schöpfungskraft und -vielfalt, zivilisatorischer Antrieb sowie Loslösung von der Metaphysik und Hinwendung zur Dichtung als solche.

2. Der Blick auf das Staunen wird sowohl historisch als auch ahistorisch erweitert. Schon Poliziano diene als Grundlage nicht nur der klassische Kanon, sondern auch unbekanntere oder bisher gering geschätzte Autoren wurden Teil seines ausgeprägten Eklektizismus. Mit Patrizi wird das eklektische Vorgehen erneut um ein Vielfaches ausgedehnt, hinzu kommen Texte aus unterschiedlichen Kulturen, arkane, religiöse und philosophische Texte, zudem werden zeitgenössische Texte in einem grösseren Mass in seine Überlegungen einbezogen. Der historische Blick wird erweitert – interessant ist aber, dass er gleichzeitig an Bedeutung verliert, wenn nicht mehr nur historische Belege in die Argumentation einbezogen werden, sondern mehr und mehr auf fiktive „Belege“ und eigene Gedanken der Autoren zurückgegriffen wird. So erfinden Patrizi und Marino zusätzliche Quellen oder aber interpretieren die Quellentexte auf unbekannte, für viele damalige Leser sicher auch unerhörte Art und Weise – siehe dazu beispielsweise die *Dicerie sacre* mit ihrer poetischen Deutung der biblischen Texte und Artefakte. Das führt uns direkt zum nächsten Punkt:
3. Die künstlerische Unabhängigkeit und Eigenständigkeit der Autoren nehmen zu. Definierten sich die Humanisten noch vorwiegend in Bezug zu antiken Autoren und zu einer bestimmten Adelsfamilie, gewinnt der Dichterkünstler schon mit Colonna – der in seiner Zeit aber noch eine Ausnahmeerscheinung darstellt –, vor allem aber mit Autoren wie Patrizi und Marino neue Freiheiten. Diese Dichter präsentieren ein überaus starkes Selbstbewusstsein, das keiner Legitimation mehr bedarf, sondern sich in der künstlerischen Tätigkeit definiert und stärkt.
4. Das (erkenntnis-)theoretische Interesse an der Dichtung steigt. Möglicherweise ist dieses Interesse in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in stärkerem Masse vorzufinden, weil die Aktualität der aristotelischen *Poetik* auch die Frage, was die Dichtung im Spannungsfeld von Vernunft und Irrationalität zu leisten vermag, wieder aufwirft. Für Fracastoro, Patrizi und Marino stellt die Dichtung keinen Gegenpol zu Vernunft und Wahrheit dar, sondern eine gleichberechtigte Form des Erkennens und Wahrnehmens. Nicht als irrationale Erkenntnis, sondern als komplexe Erfahrung an der Schnittstelle unterschiedlicher Wahrnehmungsformen, die über das dichterische Wort einen tiefen Zugang zum Menschen, Gott und der Welt ermöglicht. Eine philosophische Deutung der Dichtung wird wieder eingebracht.

Diese vier Punkte stellen keine linear-kohärente Entwicklungslinie dar, sondern eher eine Tendenz, die die Reflexion über Dichtung bei den untersuchten Autoren annimmt. Wichtig scheint mir, dass alle Autoren als „moderne“ Autoren bezeichnet werden können, denn keiner von ihnen hat sich einzig auf die Überlieferung verlassen, alle von ihnen leben einen kreativen Umgang mit den Quellen – in ihren theoretischen genauso wie in ihren literarischen Texten.

Ich komme nun auf die Begriffe zurück, die mir zentral scheinen für die vorliegende, insbesondere aber auch für die zukünftige Forschung.

8.1 Renaissance

In Zusammenhang mit den untersuchten Autoren muss der Begriff der Renaissance präzisiert werden. Das Ziel der Autoren ist nicht, die Antike mit ihren klassisch-harmonischen Inhalts- und Formkriterien zum Leben zu erwecken, sondern diese in einer neuen und veränderten Gestalt mit Elementen der zeitgenössischen Literatur zu verbinden. Die Antike ist dabei immer weniger ein Vorbild und mehr und mehr eine Folie, an der der Innovationsgrad bemessen wird. Der Umgang mit antiken Vorbildern ist bei allen Autoren ein spielerischer und experimenteller, immer verbunden mit dem Wunsch, das Antike zwar einzubeziehen und als Tradition zu würdigen, eigentlich aber das Neue und Innovative in den Vordergrund zu rücken. Ent-

sprechend könnte diese Arbeit als Ausgangspunkt dienen, um den Epochenbegriff der Renaissance neu und vor allem differenzierter zu denken. Dasselbe gilt auch für Marino, der gemeinhin der manieristischen Strömung des Barocks zugeschlagen wird, ohne dass die Tiefe, die Komplexität und die Modernität seiner Überlegungen und Vorgehen eingehend studiert und gewürdigt würden.

8.2 Dichtung

Die Dichtung an und für sich, als unabhängiger und zentraler Reflexions- und Gestaltungsraum einer Gesellschaft, steht unangefochten im Zentrum aller Texte, die in dieser Arbeit untersucht wurden. Ihre Position, ihre Mittel, ihre Funktionsweise und ihr spezifisches Vermögen werden ausführlich beschrieben und von anderen Disziplinen unterschieden. Dabei hat sich gezeigt, dass die Dichtung andere Denk-, Wissens- und Darstellungsformen nicht ausgrenzt, sondern einbezieht und aus einer bestimmten – einer literarischen – Perspektive darstellt. So kann sie Werke der Architektur und der bildenden Kunst darstellen, botanische Gegebenheiten und historische Ereignisse erörtern, gesellschaftliche, religiöse oder philosophische Themen diskutieren. Das spezifisch Literarische stellt sich dadurch her, dass die Dichtung eine künstlerische Distanz zu den genannten Bereichen schafft: zum einen durch das besondere Augenmerk auf die Sprache und die von der Alltagssprache abweichende lexikalische, syntaktische und rhythmische Gestaltung, zum anderen durch die Mittel der Fiktion und der Metapher, die einen neuen Blick – neue Assoziationen und Zusammenhänge – auf bereits Bekanntes ermöglichen. Damit bildet die Dichtung nicht Bestehendes ab, sondern schöpft aus dem Gegebenen Neues, wobei Fantasie und literarische Werkzeuge Hand in Hand gehen. Die Offenheit für das Neue beinhaltet auch, dass die Dichtung weder platonischen noch aristotelisch-kathartischen oder horazischen Zielen untergeordnet werden kann: Stünde sie im Dienst des Staates, der Religion, der Gesellschaft, der Moral, des Vergnügens oder der Lehre, würde sie in ihrer Freiheit erheblich eingeschränkt. Eben und nur durch diese Freiheit ist der tiefe Gehalt, sind die Einblicke möglich, die die Dichtung den Lesern ermöglicht.

Wirkungsästhetisches Pendant der künstlerischen Freiheit kann und darf nur das Staunen sein: Das Staunen ist genauso offen und uneingeschränkt wie die Dichtung, es ist nicht mit einem bestimmten Wert oder einer Emotion konnotiert, es kann rational nie ganz gefasst werden und präsentiert sich als komplexes Ganzes einer Vielzahl von Eindrücken – seien diese kognitiver, emotionaler, affektiver oder spiritueller Natur. Das Staunen erweist sich damit folgerichtig als zentraler Bestandteil eines Literaturverständnisses, das auf Freiheit, Offenheit und Kreativität beruht.

8.3 Inspiration

Die Inspiration des Künstlers oder des Dichters ist seit jeher ein Mysterium, das Lesern und Forschern zu denken gibt – so ist die Frage nach der Inspiration für einen Text auch heute an jeder Lesung eine obligate Publikumsfrage. Doch nicht nur die Inspiration des Autors steht im Fokus, sondern auch jene des Lesers. Dieser soll vom Text inspiriert und zum Denken angeregt werden. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass das Staunen auf beiden Seiten – jener des Autors und jener der Leserin – mit der Inspiration verknüpft ist: Es kann auf der einen Seite Auslöser und Mittel der Inspiration sein, zum Beispiel dann, wenn ein Dichter über ein Bild, einen Text oder eine Begebenheit staunt und dies als Anlass seiner künstlerischen Darstellung dient. Auf der anderen Seite sind es die Rezipienten, die über die Ideen des Dichters staunen, und dieses Staunen den Gesamteindruck eines Werkes entscheidend prägt.

In Bezug auf Literatur der Renaissance wurde Inspiration bisher vorwiegend als Kategorie des platonischen *furor* oder aber als *imitatio* oder *aemulatio* klassischer Autoren gefasst. In dieser Arbeit hat sich jedoch gezeigt, dass sich der Begriff bereits zu Beginn der Renaissance mehr und mehr von den

platonischen und rhetorischen Vorstellungen löst und in die menschliche Psychologie hineinverlegt wird. Sicherlich wäre es lohnenswert, diese Beobachtung zu vertiefen, insbesondere auch mit Blick auf die historische Weiterentwicklung des Begriffs bis in unsere Zeit hinein.

8.4 Kreativität

Neben Inspiration und Innovation ist auch Kreativität ein Wort, das in heutigen Tagen besonders in Mode scheint. Doch auch dieser Begriff hat die Menschen, insbesondere die Dichter, schon vor Jahrhunderten beschäftigt. Autoren wie Pontano, Colonna, Patrizi und Marino verweisen explizit auf das immense Spektrum menschlicher Vorstellungs- und Schöpfungskraft: Sie bewundern die Fantasie und die originellen Darstellungsformen der Dichter, gleichzeitig rufen sie die Leser dazu auf, sich geistig und künstlerisch frei zu entfalten. Der Blick auf die kreativen (lat. *creatio*, „die Schöpfung“) Fähigkeiten des Dichters führt zur Analogie mit dem göttlichen Schöpfer, wobei sich die Dichtung durch diesen Ähnlichkeitsbezug nicht enger an Gott bindet, sondern sich im Gegenteil in ihrer Eigenständigkeit etabliert und behauptet. Gott ist niemandem untergeordnet, seiner Fantasie und Schöpfungskraft sind keine Grenzen gesetzt – diese Freiheiten beansprucht die Dichtung fortan auch für sich.

In dieser Arbeit konnte zudem gezeigt werden, dass die Schöpferanalogie zwischen Gott und Dichter wie auch die Haltung gegenüber den jeweiligen Schöpfungen an das Staunen gebunden sind: Das Staunen ist die paradigmatische Reaktion des Menschen auf die göttliche wie auch auf die dichterische Schöpfung. Beide Welten kann er wahrnehmen – sinnlich, kognitiv, emotional –, ohne diese Wahrnehmung klar zuzuordnen oder beschreiben zu können. Letztendlich lassen sich die göttliche und die literarische Welt nicht vollends (rational) erschliessen, aber über das Staunen können ihre Ursprünge, Urgründe und Funktionsweisen erahnt werden. Die untersuchten Autoren gehen gar noch einen Schritt weiter, wenn sie das Verhältnis von göttlicher und literarischer Welt umkehren: Es gibt nicht zuerst das Göttliche, das durch die Dichtung beschrieben und vermittelt wird, sondern erst durch die Dichtung entsteht das Göttliche, wird es erfah- und erahnbar. Sie entwickeln damit ein sehr frühes konstruktives Verständnis der Literatur, das neben dem schöpferischen auch einen erkenntnistheoretischen Kern beinhaltet.

8.5 Innovation

Das Streben nach Innovation ist keine zeitgenössische Erscheinung, sondern stellte bereits in der Renaissance ein zentrales Ziel der Dichtung dar. In dieser Arbeit hat sich gezeigt, dass die *innovatio* im Zeichen des Staunens steht, denn das Neue eignet sich in ausgeprägtem Masse dazu, Staunen hervorzurufen.

Mir ist bisher keine literaturwissenschaftliche Forschung bekannt, die Innovation und Staunen gleichzeitig untersucht – wohingegen es zahlreiche Studien über die Rahmenbedingungen von Innovation in der Literatur oder zu klassischen Begriffen wie der *imitatio* gibt.² Diese Studien sind spannend, reichen aber für die hier untersuchten Autoren nicht weit genug, geht es ihnen doch bewusst darum, Rahmen und Grenzen zu sprengen und normative Vorgaben der antiken Rhetorik und Poetik abzustreifen. Der Blick auf das Staunen könnte also durchaus in Richtung Innovation vertieft werden und damit auch im Forschungsumfeld für neue Erkenntnisse sorgen.

Interdisziplinär gesehen könnte das Staunen möglicherweise einen Beitrag leisten zu den Veröffentlichungen rund um das Thema Innovationskultur und Innovationsmanagement, die uns in diesen Tagen beinahe überfluten. Zumindest wäre das Staunen als Motor und Ziel von Innovation eine, wenn auch nicht

² So zum Beispiel in WALTER HAUG und BURGHART WACHINGER (Hgg.), *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993.

ganz konkrete, so doch eine fassbare Kategorie einer Innovationsentwicklung. Und zwar als leitende Fragen: Worüber staunen wir? Was möchten wir erforschen und lernen? Wie und womit möchten wir erstaunen?

8.6 Natur und Kunst

In den Texten, die in der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, wird die Gegenüberstellung von Natur und Kunst überwunden, ohne dass die Eigenheiten der jeweiligen Bereiche aufgelöst würden. Dabei steht nicht im Fokus, die Kunst – darin eingeschlossen die Dichtung – so realitäts- und naturgetreu wie möglich zu gestalten, sondern die vielfältige Ausgestaltung der Natur nachzuahmen und dadurch die Natur selbst, genauso wie die (lesenden) Betrachter, zu überraschen und zu erstaunen. Interessanterweise kommt diese an die Natur angelehnte Vielfalt am besten zum Ausdruck, wenn die literarisch geschaffenen Welten fiktiv und mythisch sind, das heisst wenn sie von der natürlichen Realität weit entfernt sind. Entsprechend sind die Welten, in denen wir uns in den untersuchten Texten bewegt haben, jene des Traums oder des Mythos. Historische oder gesellschaftspolitische Fakten fungieren hie und da als Rahmenerzählung, immer aber werden sie von der fiktiven Erzählung aufgesogen und durch diese in ein spezielles Licht gerückt. Diese Haltung ist bewusst gewählt, damit die literarische Welt an sich – ihre Darstellungs- und Funktionsweise – im Mittelpunkt steht und nicht ihr Verhältnis zu einer anderen, übergeordneten Realität. In dieser literarischen Welt hat insbesondere auch das Spielerische seinen Platz – das Experimentieren mit Ausdrucksformen sowie verschiedenen Stoff-, Genre- und Stilelementen.

8.7 Bild und Sprache

Wie keine andere Rede- oder Schreibweise zielt die Dichtung darauf ab, vor dem inneren Auge der Leser Bilder zu evozieren. Wenige Buchstaben reichen aus, um Bilder zu schaffen, die in ihrer Lebendigkeit und ihrer Wirkkraft einem „realen“ Bild in nichts nachstehen, ja dieses sogar übertreffen. Stärker als andere sinnliche Wahrnehmungen wirken visuelle Eindrücke auf die Leser ein und hinterlassen einen bleibenden Eindruck. Aus diesem Grund, aber auch, weil sich das Staunen im lateinischen und italienischen Begriffsfeld von Worten rund um das Sehen (*mirari*) herleitet, wird das Staunen vorwiegend mit Mitteln in Verbindung gebracht, die visuell geprägt sind – darunter die *evidentia* oder die Metapher. Auch die Fiktion trägt in ausgeprägtem Masse zur visuellen Wahrnehmung bei, werden doch in den untersuchten Texten ganze mythische (Traum-)Welten geschaffen, die bei den Lesern nicht nur Bilder und Stimmungen hervorrufen, sondern insbesondere auch die Fantasie und Vorstellungskraft anregen. Damit dienen Bilder dazu, die Leser aktiv in den kreativen Akt der Dichtung einzubeziehen, sie vielleicht sogar mit dem *furor* der Dichtung anzustecken.

Das Sehen hat ähnlich wie das Staunen nicht nur an der sinnlichen Wahrnehmung teil, sondern befördert und leitet auch die emotionale und die kognitive Wahrnehmung. Inwiefern der Blick diese Fähigkeit in einem stärkeren Masse besitzt als die anderen Sinne – insbesondere scheint auch der Gehörsinn diese kommunizierende Qualität zu besitzen –, darüber liesse sich weiter diskutieren. Klar ist, dass die untersuchten Autoren dem Visuellen eine Vorrangstellung einräumen und die visuelle Kraft der Dichtung besonders betonen. So fokussieren nicht nur die theoretischen Texte auf die genannten Mittel wie *evidentia*, Metapher und Fiktion, sondern weisen insbesondere die literarischen Texte eine teilweise fast schon überbordende Bildlichkeit auf. Diese reichen Bildwelten korrespondieren mit dem Staunen, das – so wird es in den theoretischen Texten erläutert – durch die bildgebenden Sprachmittel besonders befördert wird.

Das Verhältnis von Bild, Staunen und Dichtung sollte unbedingt weiter vertieft werden. Die jeweiligen Funktionsweisen sowie ihr Zusammenspiel haben sich in dieser Arbeit erst ansatzweise gezeigt und böten fruchtbaren Boden für zahlreiche weitere Forschungen.

8.8 Psychologie

Mit den untersuchten Autoren, insbesondere mit Patrizi und Marino, rückt die Psychologie der Leser ins Zentrum. Das Staunen aufseiten der Leser ist jene Kategorie, von der der Wert des Werkes sich ableitet. Gleichzeitig hat Patrizi gezeigt, dass das Staunen ein gleichwohl spezifisch menschliches wie auch spezifisch literarisches Empfinden repräsentiert. Über das Staunen kommunizieren die verschiedenen Wahrnehmungsbereiche – die kognitive, die sinnliche und die emotionale Erfahrung – miteinander. Da Kognition und Kommunikation an Sprache gebunden sind, steht bei Patrizi die Dichtung – und nicht die Musik oder die bildende Kunst – im Zentrum. Auch Marinos Kunstverständnis zeigt sich deutlich an Sprache gebunden, denn Kunst entsteht nur dann, wenn sie von Sprache geformt und durch Sprache präsentiert wird. Im Rahmen der Leserpsychologie rücken damit insbesondere der Ort, die Funktionsweise und die Kraft der dichterischen Sprache in den Fokus. Wie im Kapitel über Patrizi bereits angedeutet, könnte die Perspektive auf das Staunen in der Forschung über die Wahrnehmung von Literatur und Kunst einen entscheidenden Beitrag leisten.

8.9 Zum Schluss

Diese kleine Auswahl an Begriffen zeigt, dass die Frage nach dem Staunen einen Blick auf literarische Kategorien öffnet, die weniger mit einem klassischen als mit einem modernen Verständnis von Literatur korrespondieren. Entsprechend wird das Bild der italienischen Renaissanceliteratur durch die in dieser Arbeit untersuchten Texte erweitert und differenziert. Genauso wie in der Dichtung das Neue Staunen erregt, hoffe ich, mit dieser Arbeit neue – und vielleicht hier und da auch erstaunliche – Erkenntnisse zutage gefördert zu haben und Inspiration zu sein für weitere Untersuchungen, die die Bedeutung des Staunens literaturhistorisch zusätzlich vertiefen.

9 Bibliographie

9.1 Primärliteratur

9.1.1 Antike Autoren

- ARISTOTELES, *Metaphysik. Schriften zur ersten Philosophie*, übersetzt und herausgegeben von Franz F. Schwarz, Stuttgart 2010.
- ARISTOTELES, *Die Poetik*, Griechisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2012.
- ARISTOTELES, *Rhetorik*, übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger, Stuttgart 2012.
- MARCUS TULLIUS CICERO, *De oratore*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Harald Merklin, Stuttgart 1981.
- MARCUS TULLIUS CICERO, *Partitiones oratoriae*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Karl Bayer, Berlin 2013.
- HESIOD, *Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris 1986.
- HORAZ, *Ars poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Eckhart Schäfer, Stuttgart 2011.
- LONGINUS, *Vom Erhabenen*, Griechisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Otto Schönberger, Stuttgart 2008, S. 87–89.
- OVID, *Metamorphosen*, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Gerhard Fink, Düsseldorf / Zürich 2004.
- PLATON, *Politeia / Der Staat*, Griechisch / Deutsch, bearbeitet von Dietrich Kurz, griechischer Text von Émile Chambry, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1981.
- PLATON, *Der Staat / Politeia*, Griechisch / Deutsch, übersetzt von Rüdiger Rufener, herausgegeben von Thomas Alexander Szlezák, Düsseldorf / Zürich 2000.
- PLATON, *Ion*, Griechisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Hellmut Flashar, Stuttgart 2009.
- PLATO, *Symposion*, Griechisch / Deutsch, übersetzt von Rudolf Rufener, Berlin 2014.
- C. PLINIUS SECUNDUS DER ÄLTERE, *Naturkunde*, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Roderich König et al., Zürich 1996.
- MARCUS FABIUS QUINTILIANUS, *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, Lateinisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1975.
- PUBLIUS PAPINIUS STATIUS, *Thebais*, herausgegeben von Alfred Klotz und Thomas C. Klennert, München / Leipzig 2001.
- Strabons Geographika*, mit Übersetzung und Kommentar herausgegeben von Stefan Radt, Bd. 1: Prolegomena, Buch I-IV: Text und Übersetzung, Göttingen 2002.
- VERGIL, *Aeneis*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2008.
- VERGIL, *Leben auf dem Lande. Bucolica – Georgica*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt, erläutert und herausgegeben von Michael von Albrecht (*Bucolica*) und Otto Schönberger (*Georgica*), Stuttgart 2013.
- FRANCIS VIAN (Hg.), *Les argonautiques orphiques*, texte et traduction, Paris 1987.

9.1.2 Autoren des Humanismus und der Renaissance

Leonis Baptiste Alberti de re aedificatoria incipit lege feliciter, Florenz 1485. Online verfügbar unter <https://www.e-rara.ch/zut/wihibe/content/titleinfo/2825833> Stand 06.12.2018

LEON BATTISTA ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, a cura di Vittore Branca, Milano 1974 (= Tutte le opere, vol. 3).

GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di Giorgio Padoan, 2 Bde, Milano 1994 (= Tutte le opere, vol. 6).

GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, 2 Bde, Milano 1998 (= Tutte le opere, vol. 7–8).

FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, 2 Bde, Padova 1968.

FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Tomo primo: riproduzione dell'edizione aldiana del 1499, Milano 2010.

FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Tomo secondo: introduzione, traduzione e commento, Milano 2010.

FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, übersetzt und kommentiert von Thomas Reiser, 1. Auflage der Interlinearkommentarfassung, Breitenbrunn 2014.

GIROLAMO FRACASTORO, «*Turrio*» ovvero la conoscenza, traduzione di A. Orlandi, Verona 1988.

GIROLAMO FRACASTORO, *Lehrgedicht über die Syphilis*, herausgegeben und übersetzt von Georg Wöhrle, mit einem Beitrag von Dieter Wuttke, Wiesbaden 1993.

GIROLAMO FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, testo critico, traduzione, introduzione e note a cura di Enrico Peruzzi, Firenze 2005.

GIROLAMO FRACASTORO, *Turrius oder über das Erkennen / Turrius sive de intellectione*, herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Michaela Boenke, München 2006.

JÉRÔME FRACASTOR, *Syphilis sive morbus gallicus*, édition de Christine Dussin, Paris 2009.

JÉRÔME FRACASTOR, *La Syphilis ou le mal français. Syphilis sive morbus gallicus*, texte établi, traduit, présenté et annoté sous la direction de Jacqueline Vons, Paris 2011.

GIROLAMO FRACASTORO, *Latin Poetry*, translated by James Gardner, Cambridge Massachusetts / London 2013.

CRISTOFORO LANDINO, *Disputationes Camaldulenses*, herausgegeben von Peter Lohe, Firenze 1980.

LORENZO IL MAGNIFICO, *Poesie*, a cura di Federico Sanguineti, Milano 1992.

GIAMBATTISTA MARINO, *La Murtoleide fischiate del cavalier Marino*, Spira [Speyer] 1629.

GIAMBATTISTA MARINO, *La Murtoleide. Fischiate del Cavalier Marino*, in: GIUSEPPE GUIDO FERRERO (Hg.), *Marino e i marinisti*, Milano / Napoli 1954, S. 625–631.

GIOVANBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino 1960.

GIAMBATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.

GIAMBATTISTA MARINO, *Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano 1967.

GIAMBATTISTA MARINO, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 Bde, Milano 1976.

GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma 1993.

- GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 Bde, Milano 2013.
- GIAMBATTISTA MARINO, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Lavis 2005.
- GIAMBATTISTA MARINO, *La Galeria*, Zweisprachige Auswahl (Italienisch / Deutsch), ausgewählt und übersetzt von Christiane Kruse und Rainer Stillers unter Mitarbeit von Christine Ott, Mainz 2009.
- ALBERTINO MUSSATO, *Écérinide. Épîtres métriques sue la poésie. Sonje*, édition critique, traduction et présentation par Jean-Frédéric Chevalier, Paris 2000.
- GASPARE MURTOLA, *Della creatione del mondo*, poema sacro, Venetia 1608.
- FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, 3 Bde, Firenze 1967–1971.
- FRANCESCO PATRIZIO, *L'Eridano. Allo illustrissimo e reverendissimo cardinale di Ferrara*, in: GIOSUÉ CARDUCCI, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, ristampa anastatica 1985 dell'edizione 1881 con presentazione di Emilio Pasquini, Bologna 1985, S. 327–345.
- FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Parere di Francesco Patrizi in difesa di Lodovico Ariosto*, in: GIANNI GELATI (Hg.), *Ludovico Ariosto*, Roma 2009, S. 1281–1290.
- FRANCESCO PELLEGRINI, *Scritti inediti di Girolamo Fracastoro*, con introduzione, commenti e note, Verona 1955.
- FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996.
- ANGELO POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in: EUGENIO GARIN (Hg.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano / Napoli 1952, S. 867–885.
- ANGELO POLIZIANO, *Der Triumph Cupidos. «Stanze»*, übertragen und eingeleitet von Emil Staiger, Zürich 1974.
- ANGELO POLIZIANO, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di Mario Martelli, Alpignano 1979.
- ANGE POLITIEN, *Les Silves*, texte traduit et commenté par Perrine Galand, Paris 1987.
- ANGELO POLIZIANO, *Rusticus*, Einleitung, Text, erste deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Otto Schönberger, Würzburg 1992.
- ANGELO POLIZIANO, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze 1996.
- ANGELO POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano 2010.
- ANGELO POLIZIANO, *Vorworte und Vorlesungen*, Einleitung, deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Otto und Eva Schönberger, Würzburg 2011.
- GIOVANNI PONTANO, *Dai „Carmina“. L'amore coniugale – I giambi – Le egloghe – La lira – Gli inni religiosi – Gli orti hesperidi*, testo con traduzione a fronte e introduzione di Andrea Gustarelli, Milano 1934.
- GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, *Poesie latine. Scelta*, a cura di Liliana Monti Sabia, Torino 1977.
- GIOVANNI PONTANO, *Dialogue*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt von Hermann Kiefer, unter Mitarbeit von Hanna-Barbara Gerl und Klaus Thieme, München 1984.
- GIOVANNI PONTANO, *Églogues / Eclogae*, étude introductive, traduction et notes par Hélène Casanova-Robin, Paris 2011.
- FRANCESCO ROBOTELLO, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisones inscribitur*, Florenz 1548 (= Poetiken des Cinquecento, eine Nachdruckreihe, München 1968).

MARCUS HIERONYMUS VIDA, *Schachspiel der Götter. Scacchia Ludus*, eingeleitet und mit der Übersetzung von Johann Joseph Ignatius Hoffmann, herausgegeben von Walther Ludwig, Zürich / München 1979.

MARCO GIROLAMO VIDA, *L'arte poetica*, introduzione, testo, traduzione e note a cura d Raffaele Girardi, Bari 1982.

MARCO GIROLAMO VIDA, *Christiad*, translated by James Gardner, Cambridge Massachusetts / London 2009.

MARCO GIROLAMO VIDA, *De arte poetica / L'art poétique*, édition et traduction de Jean Pappé, Genève 2013.

9.2 Sekundärliteratur

- GIORGIO AGAMBEN, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, in: VITTORE BRANCA, CARLO OSSOLA und SALOMON RESNIK (Hgg.), *I linguaggi del sogno*, Firenze 1984, S. 417–430.
- DANILO AGUZZI-BARBAGLI, *Humanism and Poetics*, in: ALBERT RABIL (Hg.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, Bd. 3, Philadelphia 1988, S. 85–170.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. I. Le origini e il Rinascimento*, Torino 2009.
- ANGELA ANDRISANO, *Patrizi e il ‚meraviglioso‘. Le fonti classiche*, in: PATRIZIA CASTELLI (Hg.), *Francesco Patrizi. Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2002, S. 65–72.
- HELEN ATTLEE, *The Land Where Lemons Grow. The Story of Italy and Its Citrus Fruit*, London 2014.
- RENATO BARILLI, *Poetica e retorica*, Milano 1969.
- JOHANNES BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, in: *Italianistica* 38 (2009), S. 71–90.
- JOHANNES BARTUSCHAT, *L'ekphrasis dans la poésie allégorique médio-latine et dans l'«Amorosa Visione» de Boccace*, in: *Camene* 8 (2010), S. 1–19.
- JOHANNES BARTUSCHAT, *«I poeti non sono le scimmie dei filosofi»: osservazioni sul rapporto tra poesia e filosofia nelle «Genealogie deorum gentilium»*, in: ANNA MARIA CABRINI und ALFONSO D'AGOSTINO (Hgg.), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano 2018, S. 47–65.
- ANNE BÉLANGER, *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture: Figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris 2007.
- ATTILIO BETTINZOLI, *Daedalus iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Firenze 1985.
- MARIANNE BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*, Frankfurt a. M. 2004.
- GOTTFRIED BOEHM und HELMUT PFOTENHAUER (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.
- LINA BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1980.
- LUCIANA BORSETTO, *Utopia, profezia, armonia. L'«Eridano» di Francesco Patrizi «in nuovo verso eroico»*, in: *Studi Tassiani* 45 (1997), S. 185–208.
- STEFANO BORSI, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Roma 1995.
- VITTORE BRANCA, *Umanesimo della parola tra poesia, filologia, filosofia e scoperta della Poetica aristotelica*, in: DERS., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983, S. 3–36.
- HORST BREDEKAMP, *Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in: WOLFGANG BRAUNGART (Hg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, S. 109–130.
- JACOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart 2009 [1860].
- AUGUST BUCK, *Italianische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952.
- AUGUST BUCK, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961.
- FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze 2004.
- CARLO CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London / New York 2013.
- HELENE CASANOVA-ROBIN, *Des métamorphoses végétales dans les poèmes de Pontano: mirabilia et lieux de mémoire*, in: VIRGINIE LEROUX (Hg.), *La mythologie classique dans la littérature néo-latin, en hommage à Geneviève et Guy Demerson*, Clermont-Ferrand 2011, S. 247–269.

- HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN, *Metamorphosen und intime Fabel. Pontanos Ovidrezeption in den Eclogen, den Tumuli und in De hortis Hesperidum*, in: HENRIETTE HARICH-SCHWARZBAUER und ALEXANDER HONOLD (Hgg.), *Carmen perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur*, Basel 2013, S. 65–87.
- MARIA TERESA CASELLA, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Bd. 1: Biografia, Padova 1959.
- PATRIZIA CASTELLI (Hg.), *Francesco Patrizi. Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2002.
- ANDRÉ CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève / Lille 1954.
- PAOLO CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna 1996.
- TERESA CHEVROLET, *L'idée de la fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève 2007.
- LUC CIOMPI, *Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenie-Forschung*, Stuttgart 1982.
- CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova 1967.
- DONATELLA COPPINI, *L'ispirazione per contagio: «furor» e «remota lectio» nella poesia latina del Poliziano*, in: VINCENZO FERA und MARIO MARTELLI (Hgg.), *Agnolo Poliziano. Poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Montepulciano 3–6 novembre 1994, Firenze 1998, S. 127–165.
- ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern / München 1967 [1948].
- LORRAINE DASTON, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2001.
- VÉRONIQUE DENIZOT, „Comme un souci aux rayons du soleil“. Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550–1556), Genève 2003.
- MARC DERAMAIX, *Excellentia et admiratio dans l'Actius de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection*, in: *Mélanges de l'école française de Rome* 99 (1987), S. 171–212.
- FABRIZIO DESIDERI und CHIARA CANTELLI, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Roma 2008.
- KIRSTEN DICKHAUT, *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*, Wiesbaden 2012.
- MARIA LUISA DOGLIO, *Metamorfosi, simbolo e favola. Per una lettura delle «Stanze» del Poliziano*, in: *Italianistica* 12 (1983), S. 197–216.
- MICHAEL EDWARDS, *De l'émerveillement*, Paris 2008.
- ANDREA ELMER, *Die Hypnerotomachia Poliphili als (vergessenes) Paradigma einer Ästhetik des Staunens*, in: JOHANNES BARTUSCHAT et al. (Hgg.), *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, München 2019, S. 191–219.
- RAFFAELLA FABIANI GIANNETTO, „Not before either known or dreamt of“. The Hypnerotomachia Poliphili and the craft of wonder, in: *Word & Image* 31 (2015), S. 112–118.
- GIACOMO FERRAÛ, *Pontano critico*, Messina 1983.
- GÜNTHER FISCHER, *Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie*, Darmstadt 2012.
- SILVIA FOGLIATI und DAVIDE DUTTO (Hgg.), *Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio*, Milano 2002.
- MICHEL FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1997 [1969].
- WALTER FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in: *Repertorium der Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 49–86.

- TERRI LEE FRONGIA, *The aesthetics of the marvelous: Baroque „meraviglia“ and Marino's „Galeria“*, Riverside 1990.
- PERRINE GALAND-HALLYN, *Maître et victime de la «docte variété». L'exégèse virgilienne à la fin du Quattrocento*, in: *Europe* 1 (1993), S. 106–117.
- PERRINE GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans 1995.
- PERRINE GALAND-HALLYN, *Quelques coïncidences (paradoxaes?) entre l'Épître aux pisons d'Horace et la poétique de la Silve (au début du XVI^e siècle en France)*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 60 (1998), S. 609–639.
- PERRINE GALAND-HALLYN et FERNAND HALLYN (Hgg.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève 2001.
- DOROTHEA GALL, *Polizians Nutricia – Poetik und Literaturgeschichte*, in: UTE ECKER und CLEMENS ZINTZEN (Hgg.), *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.–16. Jahrhunderts*, Mainz 1997, S. 129–148.
- GIOVANNI GETTO, *Introduzione al Marino*, in: DERS., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano 1969, S. 13–57.
- CARLO GINZBURG, *Ekphrasis and Quotation*, in: *Tijdschrift Voor Filosofie* 50 (1988), S. 3–19.
- GUY GODIN, *La notion d'admiration*, in: *Laval théologique et philosophique* 17 (1961), S. 35–75.
- GERHARD GOEBEL, *Erträumte Architektur: Francesco Colonnas Hypnerotomachia Poliphili*, in: DERS., *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, S. 38–68.
- NESLON GOODMAN, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1998 [1973].
- LEONARD W. GRANT, *An Eclogue of Giovanni Pontano*, in: *Philological Quarterly* 36 (1957), S. 76–83.
- ERNESTO GRASSI, *Humanistic Rhetorical Philosophizing: Giovanni Pontano's Theory of the Unity of Poetry, Rhetoric, and History*, in: *Philosophy & Rhetoric* 17 (1984), S. 135–155.
- THOMAS M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven / London 1982.
- CONCETTA CARESTIA GREENFIELD, *Humanist and Scholastic Poetics. 1250–1500*, London / Toronto 1981.
- FRANCESCO GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze 1989.
- FRANCESCO GUARDIANI, *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro (canto XX: Gli spettacoli)*, in: DERS. (Hg.), *Lectura Marini. L'Adone*, Ottawa 1989, S. 325–340.
- FRANCESCO GUARDIANI, *Da Ariosto a Marino, da Alcina a Falsirena: La maga seduttrice fra tradizione e innovazione*, 2009. Online-Artikel auf <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/24990> Stand 15. März 2018
- CLAIRE E. L. GUEST, *Varietas, poikilia and the silva in Poliziano*, in: *Hermathena* 183 (2007), S. 9–48.
- O. B. HARDISON JR., *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill 1962.
- BAXTER HATHAWAY, *Marvels and Commonplaces*, New York 1968.
- ARNOLD HAUSER, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Zur Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1964.
- CAROLIN HENNIG, *Francesco Patrizis Della Poetica. Literaturtheorie der Renaissance zwischen Systempoetik und Metaphysik*, Berlin 2016.

- JEANNE HERSCH, *Das philosophische Staunen. Einblicke in die Geschichte des Denkens*, Zürich 1981.
- GUSTAV RENÉ HOCHE, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg 1959.
- DERS., *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- ANTONIETTA IACONO, *Il De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano tra innovazioni umanistiche e tradizione classica*, in: *Spolia* 1 (2015), S. 1–51. Online verfügbar unter <http://www.spolia.it/online/it/documents/iacono.pdf> Stand 03.05.2018
- WOLFGANG JANKE, *Plato. Antike Theologien des Staunens*, Würzburg 2007.
- BRIGITTE KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin / New York 2006.
- MARTIN KEMP, *From „Mimesis“ to „Fantasia“: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398.
- EMANUELA KRETZULESCO-QUARANTA, *Les jardins du songe. „Poliphile“ et la Mystique de la Renaissance*, préface de Pierre Lyautey, Paris 1986.
- PAUL OSKAR KRISTELLER, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, London 1965.
- PIERRE LASZLO, *Storia degli agrumi. Usi, culture e valori dei frutti più amati del mondo*, traduzione di Salvatore Proietti, Roma 2004.
- JEAN LECOINTE, *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, 2003.
- JORGE LEDO, *Some Remarks on Renaissance Mythophilia. The Medical Poetics of Wonder: Girolamo Fracastoro and His Thought World*, in: *Análisis* 4 (2017), S. 163–214.
- LIANE LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti's „Hypnerotomachia Poliphili“: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge Massachusetts 1997.
- THOMAS LEINKAUF, *Il neoplatonismo di Francesco Patrizi come presupposto della sua critica ad Aristotele*, Firenze 1990.
- VIRGINIE LEROUX, *Le genre de la Silve dans les premières poétiques humanistes (de Fonzio à Minturno)*, in: PERRINE GALAND et SYLVIE LAIGNEAU-FONTAINE, *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVIII^e siècle*, Turnhout 2013, S. 57–78.
- KLAUS LEY, *Longin – von Bessarion zu Boileau. Wirkungsmomente der „Schrift über das Erhabene“ in der frühen Neuzeit*, Berlin 2013.
- AGNIESZKA PAULINA LEW, *Marcus Hieronymus Vida. Poeticorum libri tres*, Frankfurt a. M. 2011.
- IDA MAÏER, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469–1480)*, Genève 1966.
- ATTILIO MANZI, *La mitologizzazione del testo letterario: le Stanze del Poliziano*, in: *Quaderns d'Italia* 13 (2008), S. 127–136.
- STEFAN MATUSCHEK, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.
- GIANCARLO MAZZACURATI, *Per una «Poetica» ambigua: rilettura descrittiva del Naugerius di G. Fracastoro*, in: DERS., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli 1977, S. 43–81.
- FLORIAN MEHLTRETTTER, *Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinis Adonis-Epos*, in: ANDREAS HÖFELE, JAN-DIRK MÜLLER und WULF OESTERREICHER (Hgg.), *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin 2013, S. 331–353.

- BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005.
- JAMES V. MIROLLO, *The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino*, New York / London 1963.
- WALTER MORETTI, *L'Ariosto di Francesco Patrizi*, in: PATRIZIA CASTELLI (Hg.), *Francesco Patrizi. Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2002, S. 73–85.
- GERNOT MICHAEL MÜLLER, *Vielfalt und Einheit. Die Dichtungslehre in Giovanni Pontanos Actius im Horizont einer Dialogpoetik der varietas*, in: MARC FÖCKING und BERNHARD HUSS (Hgg.): *Varietas und Ordo: zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stuttgart 2003, S. 33–57.
- ELIZABETH A. NEWBY, *A Portrait of the Artist. The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York / London 1987.
- CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea dell'tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florenz 1971.
- ELISABETH OY-MARRA, „Immobile riman per meraviglia“. *Staunen als idealtypische Betrachterreaktion in den Bildgedichten Giovan Battista Marinos zu Tizians hl. Sebastian*, in: RAINER STILLERS und CHRISTIANE KRUSE (Hgg.), *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“*, Wolfenbüttel 2013, S. 251–271.
- GUIDO PEDROJETTA, *Marino e la meraviglia*, in: GIUSEPPE GALLI (Hg.), *Interpretazione e meraviglia*, XIV Colloquio sulla interpretazione Macerata 29–30 Marzo 1993, Macerata 1994, S. 95–105.
- PETER G. PLATT, „Not before either dreamt or known of“. *Francesco Patrizi and the Power of Wonder in Renaissance Poetics*, in: *The Review of English Studies* 43 (1992), S. 387–394.
- HEINRICH F. PLETT, *Renaissance-Poetik. Zwischen Imitation und Innovation*, in: DERS. (Hg.), *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, Berlin / Boston 2011, S. 1–20.
- GIOVANNI POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Bd. 2: *Opere*, Padova 1959.
- GIOVANNI POZZI, *Metamorfosi di Adone*, in: *Strumenti Critici* 5 (1971), S. 334–356.
- GIOVANNI POZZI, *Il «Polifilo» nella storia del libro illustrato veneziano*, in: DERS., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, S. 89–113.
- ANNA LAURA PULIAFITO, *Francesco Patrizi da Cherso*, in: MATTEO MOTOLESE et al. (Hgg.), *Il Cinquecento*, Bd. 1, Salerno 2009, S. 297–307.
- ALFONS RECKERMAN, *Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*, in: WALTER HAUG und BURGHART WACHINGER (Hgg.), *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, S. 98–132.
- GERHARD REGN, *Tasso und der Manierismus. Anmerkungen zu einem Forschungsproblem*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 38 (1987), S. 99–129.
- BEATRICE RIMA, *Novità, stupore e meraviglia nella retorica del Seicento*, in: GIUSEPPE GALLI (Hg.), *Interpretazione e meraviglia*, XIV Colloquio sulla interpretazione Macerata 29–30 Marzo 1993, Macerata 1994, S. 79–93.
- MICAELA RINALDI, *Torquato Tasso e Francesco Patrizi. Tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*, Ravenna 2001.
- SUSANNE ROLFES, *Die lateinische Poetik des Marco Girolamo Vida und ihre Rezeption bei Julius Caesar Scaliger*, München / Leipzig 2001.
- ANTONIO ROSSI, *Fisionomia di un innamoramento (canto III: L'innamoramento)*, in: FRANCESCO GUARDIANI (Hg.), *Lectura Marini. L'Adone*, Ottawa 1989, S. 35–47.
- ALICE LEVINE RUBINSTEIN, *Imitation and Style in Angelo Poliziano's Iliad Translation*, in: *Renaissance Quarterly* 36 (1983), S. 48–70.

- STEFFEN SCHNEIDER, *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno*, Heidelberg 2012.
- DOROTHEA SCHOLL, *Groteske, Eros und Traum: Hypnerotomachia Poliphili*, in: DIES., *Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 223–287.
- GERHART SCHRÖDER, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein 1985.
- ERICH SCHRÖGER und STEFAN KOELSCH (Hgg.), *Affektive und kognitive Neurowissenschaften*, Göttingen 2013.
- ÉMILIE SERIS, *Les étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454–1494)*, Genève 2002.
- MICHAEL STAUSBERG, *Faszination Zarathustra. Zoroaster und die europäische Religionsgeschichte der frühen Neuzeit*, 2 Bde, Berlin 1998.
- ROSWITHA STEWERING, *Architektur und Natur in der „Hypnerotomachia Poliphili“ (Manutius 1499) und Die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico*, Hamburg 1996.
- RAINER STILLERS, *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf 1988.
- RAINER STILLERS, *Die Verwandlung der Bilder in Worte. Erzählte Poetik in Boccaccios Amorosa visione*, in: HEIDI MAREK, ANNE NEUSCHÄFER und SUSANNE TICHY (Hgg.), *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2002, S. 27–37.
- RAINER STILLERS, *„Mit einem Füllhorn voller Erfindungen geht die Dichtung stets einher“. Anthropologische Poetik und Bildlichkeit bei Giovanni Boccaccio*, in: JÖRG SCHÖNERT und ULRIKE ZEUCH (Hgg.), *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2004, S. 132–149.
- CHRISTINA STOREY, *The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and Le stanze per la giostra*, in: *The Modern Language Review* 98 (2003), S. 602–619.
- FRANCESCO TATEO, *La poetica di Giovanni Pontano*, in: *Filologia Romanza* 6 (1959), S. 277–370.
- RAYMOND TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Bd. 1, Genève 1976.
- CARMELA VERA TUFANO, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, tesi di dottorato, Napoli 2009. Online verfügbar unter http://www.fedoa.unina.it/8387/1/tufano_carmela_23.pdf Stand 14.12.2018
- BIRGIT ULMER, *Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne*, Frankfurt a. M. 2010.
- CESARE VASOLI, *Schede patriziane sul De Sublime*, in: GIOVANNI CASERTANO, ANTONIO CAPIZZI und GIUSEPPE MARTANO (Hgg.), *Il sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di Giuseppe Martano*, Napoli 1983, S. 161–173.
- CESARE VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1989.
- CESARE VASOLI, *Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico*, in: KLAUS W. HEMPFER (Hg.), *Ritterepik der Renaissance*, Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987, Stuttgart 1989, S. 315–332.
- NORBERT R. VETTER, *Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik*, Köln 2010.

- GREGOR VOGT-SPIRA, *Von Auctoritas zu Methode. Vergil als literarisches Paradigma in der Poetik des M. G. Vida*, in: UTE ECKER und CLEMENS ZINTZEN (Hgg.), *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.–16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1997, S. 148–163.
- ALBERT VON SCHIRNDING, *Am Anfang war das Staunen. Über den Ursprung der Philosophie bei den Griechen*, München 1978.
- JOHN WARDEN, *Orpheus and Ficino*, in: DERS. (Hg.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto 1982, S. 85–100.
- BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde, Chicago 1961.
- VOLKHARD WELS, *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2009.
- RONALD G. WITT, *Coluccio Salutati and the Conception of the Poeta Theologus in the Fourteenth Century*, in: *Renaissance Quarterly* 30 (1977), S. 538–563.

Dank

Mein herzlicher Dank geht an Professor Dr. Johannes Bartuschat, der meine Arbeit mit grossem Interesse begleitet und mit überaus konstruktiven Fragen und Rückmeldungen vorangetrieben hat.

Ebenso danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds für die grosszügige Unterstützung des Staunen-Projektes und den Professoren Dr. Mireille Schnyder, Dr. Nicola Gess und Dr. Hugues Marchal sowie den Doktoranden Selena Rhinisperger, Micha Huff und Thibaud Martinetti für den inspirierenden Austausch.

Ein besonderer Dank geht an Professor Dr. Steffen Schneider, der meine Arbeit von den Universitäten Trier und Graz aus verfolgt und mir spannende Diskussionen mit seinen Studierenden ermöglicht hat.